



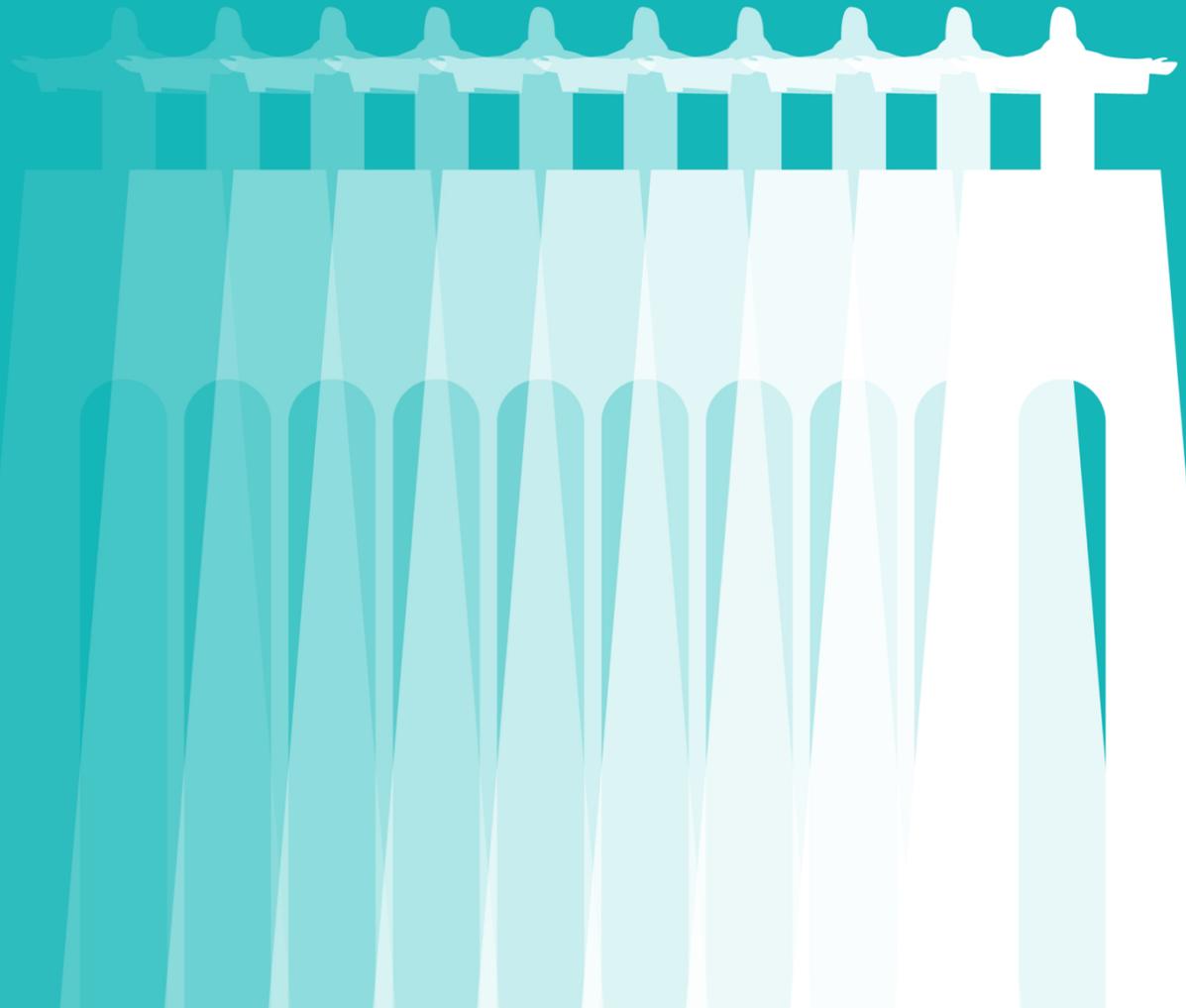
TICYUrb '18

3rd international conference of young urban researchers

TICYUrb · vol. IV

DIVERCITY DIVERSITY IN THE CITY

ANA OLIVEIRA
MANUEL GARCIA-RUIZ
(EDITORES)



DiverCity

diversity in the city

TICYUrb · Proceedings of the Third International Conference of Young Urban Researchers

- Vol. I CollectiveCity: The Right to the City: 50 Years Later
(organizado por Manuel Garcia-Ruiz, Carolina Henriques e Henrique Chaves)
- Vol. II TransfearCity: In-security, Migrations and Racism
(organizado por Manuel Garcia-Ruiz e Henrique Chaves)
- Vol. III ProductCity: The City as a Product
(organizado por Manuel Garcia-Ruiz)
- Vol. IV Divercity: Diversity in the City
(organizado por Ana Oliveira e Manuel Garcia-Ruiz)
- Vol. V MetaCity: Ways of Thinking and Making Ciity
(Organizado por Sebastião Santos e Ana Catarina Ferreira)
- Vol. VI UCity: Utopias and Dystopias
(organizado por Carolina Henriques)
- Vol. VII FractalCity: The City Amid Policies
(organizado por Alessandro Colombo)

Ana Oliveira, Manuel Garcia-Ruiz (editores)

TICYUrb · Proceedings of the Third International Conference of Young Urban Researchers. Vol. IV

DiverCity

diversity in the city

Lívia Pugliesi
Silvia M. Pina
Gabriela Leal
Juliana Aoun Monferdini
Tatiana Francischini B. dos Reis
Francisca do R. Alexandre de Azevedo
Fernanda Sánchez
Gökçe Sanul
Daniel Gutiérrez-Ujaque
Angela Fileno da Silva
Teju Adisa-Farrar
Ana Beatriz Cunha Gonçalves
Claudia Seldin
Cláudia Rodrigues

Lisboa, 2018

© Ana Oliveira, Manuel Garcia-Ruiz (eds), 2018.

Ana Oliveira, Manuel Garcia-Ruiz (eds), 2018.

DiverCity. Diversity in the City

Primeria edição: Novembro 2018

ISBN: 978-972-8048-30-3

Composição (em caracteres Palatino, corpo 10)

Conceção gráfica e composição: Marta Almeida Santos

Capa: Marta Almeida Santos

Imagem da capa: Marta Almeida Santos

Reservados todos os direitos para a língua portuguesa, de acordo com a legislação em vigor, por Ana Oliveira e Manuel Garcia-Ruiz

Contactos:

ISCTE, Instituto Universitário de Lisboa, Av. Das Forças Armadas, 1649-026 Lisboa

Tel.: +351 217903000 • Fax: +351 217964710 E-mail: geral@iscte-iul.pt

Página: <http://www.iscte-iul.pt/home.aspx>

Index

Introduction

Ana Sofia Oliveira, Manuel Garcia-Ruiz	1
1. A arte como forma de apropriação do espaço urbano e sua conexão com a sociedade, sustentabilidade urbana e resiliência	
<i>Art as a form of appropriation of urban space and its connection with society, urban sustainability and resilience</i>	
Livia Pugliesi, Silvia M. Pina	4
2. Uses of the street and confrontation of the city of the graffiti practices in Sao Paulo	
<i>Usos da rua e confronto da cidade das práticas do graffiti em São Paulo</i>	
Gabriela Leal	17
3. Cem dias de Augusta: a arte urbana enquanto elemento de voz, resistência e identidade dos espaços livres públicos	
<i>One hundred days of Augusta: urban art as element of voice, resistance and identity of public spaces</i>	
Juliana Aoun Monferdini, Tatiana Francischini B. dos Reis	30
4. Quando o Papo é Reto: rap, narrativas que desafiam as imagens contadas e cantadas da cidade de São Paulo	
<i>Quando o Papo é Reto: rap, narratives that challenge the images told and sung in the city of São Paulo</i>	
Francisca do R. Alexandre de Azevedo, Fernanda Sánchez	49
5. Opening up new spaces in the neoliberal city: alternative theaters of Istanbul	
Gökçe Sanul	66
6. Encuentros sensoriales en la ciudad: un estudio de caso de educación superior basado en experiencias espaciales y sensoriales	
<i>Sensory encounters in the city: A case study of higher education based on spatial and sensory experiences</i>	
Daniel Gutiérrez-Ujaque	79
7. Territórios negros, espaços em disputa: cenários da sociabilidade negra na Cidade de São Paulo da primeira metade do século XIX	
<i>Black Territories, Disputed Spaces: Scenarios of the Black Sociability in the city of São Paulo in the First Half of the 19th Century</i>	
Angela Fileno da Silva	95

8. Micro-geographies of blackness: black activists and artists in Brussels and Vienna creating space in the city	
Teju Adisa-Farrar	106
9. Apontamentos sobre o teatro de mamulengo e teatro de robertos: processos participativos no Brasil e em Portugal – políticas de patrimônio e contexto social	
<i>Notes on the theater of mamulengo and teatro of robertos: participatory processes in Brazil and Portugal - patrimony policies and social context</i>	
Ana Beatriz Cunha Gonçalves	118
10. Culture, Temporary Uses and Unusual Spaces in Rio de Janeiro	
<i>Cultura, Usos Temporários e “espaços insólitos” no Rio de Janeiro</i>	
Claudia Seldin	127
11. O Porto noctívago: fragmentos de heterotopia	
<i>Nocturnal Porto: fragments of heterotopia</i>	
Cláudia Rodrigues	140

Figures and Tables Index

Figures

1.1 "Voz do Gueto". Pichação do <i>Stay High</i> 149 no <i>Bronx</i> , Nova Iorque (década de 70) http://www.at149st.com/stayhigh.html	8
1.2 <i>Graffiti</i> no metrô de Nova York. http://www.boweryboyshistory.com/2010/09/wild-era-of-subway-graffiti-1970-1989.html , 2010, acessado em 25 de março de 2018	8
1.3 Alex Vallauri + Pop Art Tupiniquim, http://besidecolors.com/alex-vallauri/ , acessado em 26 de março de 2018.	10
1.4 Os Gêmeos + <i>Old School</i> . Os Gêmeos, 1980	11
1.5 Os Gêmeos. Os Gêmeos, 2013.	11
1.6 representatividade feminina e da mulher negra. Comunidade da Água Branca / 2016. Lívia Ferreira Pugliesi	12
1.7 Comunidade da Água Branca / 2016. Lívia Ferreira Pugliesi	12
2.1 <i>Rolê vandal</i> , Luz Neighborhood, September 2016. Photo taken by the author.	19
2.2 <i>Rolê vandal</i> , Luz Neighborhood, September 2016. Photo taken by the author.	21
2.3 <i>Rolê vandal</i> , Luz Neighborhood, September 2016. Photo taken by the author.	23
2.4 <i>Rolê vandal</i> , Luz Neighborhood, September 2016. Photo taken by the author.	23
3.1 Sobreposição de colagens, pichações e intervenções variadas.. Autora, 2016.	34
3.2 A sequência de imagens acima mostra as transformações frequentes na superfície do pilar no ano de 2016. Autora, 2016.	38
3.3 A sequência de fotografias acima mostra a manutenção da obra de Luis Bueno no mesmo pilar, em 2017. Também se observa o aumento da população de moradores de rua e vendedores informais no local. Autora, 2017.	38
3.4 Montagem com fotografias de trabalhos do coletivo “Transverso” encontrados na rua Augusta. Autora, 2016	39
3.5 Montagem com fotografias de trabalhos de anônimos encontrados na rua Augusta, cartazes do coletivo “Frida Feminista” e de divulgação da 21ª Parada LGBT de São Paulo. Autora, 2017.	40
3.6 Montagem com fotografias de trabalhos de anônimos encontrados na rua Augusta. Autora, 2016.	40
3.7 Cartazes que expressam o (turbulento) cenário político brasileiro com mensagens convocatórias para manifestações políticas, de impeachment e novas eleições gerais (01/04/2016). Autora, 2016	41
3.8 Cartazes convocatórios para greve geral (25/04/2017) Autora, 2017.	41

3.9 A sequência acima mostra a rica sobreposição em camadas das intervenções, passando de um conteúdo diverso para cartazes convocando eleições gerais, onde lê-se a mensagem “Fora todos eles! Eleições gerais já!”. Autora, 2016	42
3.10 A sequência acima mostra, no mesmo local das fotos anteriores, um ano depois, a sobreposição de pichações e grafites por cartazes convocatórios para greve geral (25/04/2017). Também vê-se o cobrimento dos cartazes políticos por irônica obra com a imagem da efígie da República encontrada nas cédulas da moeda brasileira. Autora, 2017.	43
4.1 Porcentagem da População Por Raça/Cor em São Paulo. Disponível em http://www.nossasaopaulo.org.br/portal/arquivos/mapa-da-desigualdade-2017.pdf . Acesso: 20/11/17.....	53
4.2 2 Empregos Formais em São Paulo. Disponível em http://www.nossasaopaulo.org.br/portal/arquivos/mapa-da-desigualdade-2017.pdf . Acesso: 20/11/17	53
4.3 Homicídio Juvenil em São Paulo. Disponível em http://www.nossasaopaulo.org.br/portal/arquivos/mapa-da-desigualdade-2017.pdf . Acesso: 20/11/17	54
4.4 Porcentual da População Urbana que Reside em Favelas. Disponível em http://www.nossasaopaulo.org.br/portal/arquivos/mapa-da-desigualdade-2017.pdf . Acesso: 20/11/17	54
4.5 Matéria Jornal Gerais. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2012/05/14/interna_gerais,294085/desacato-leva-o-rapper-emicida-a-prisao-em-bh.shtml . Acesso: 02/07/17	57
4.6 Clipe Emicida. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QdvYAjQYdIs Acesso 01/03/18	57
4.7 Charge Emicida. Disponível em: https://eusr.wordpress.com/2012/05/14/rapper-emicida-presos-em-bh/ . Acesso: 04/08/17	58
4.8 Documentário TV Gazeta: A História do Rap Nacional – Episódio 04. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hu40HEcQ2FQ . Acesso: 02/02/18	60
4.9 Notícia Jornal O Dia. Disponível em: https://odia.ig.com.br/_conteudo/mundoociencia/2017-09-26/estudo-aponta-o-rap-como-possivel-genero-favorito-de-psicopatas.html . Acesso: 26/09/17	61
5.1 Cultural triangle in Istanbul and alternative theaters in 2016.	67
5.2 Network map of alternative theaters. Official websites of Şermola Performans, D22, and Kumbaracı 50	76
6.1 Mapa conceptual de los acontecimientos. Elaboración propia.	85
6.2 Alumnos de educación social explorando el contexto inicial dentro del depósito del agua de Lleida. Elaboración propia.	86
6.3 Fotografías de la exposición Biblioteques insòlites y Cadernos ARTivistas. Elaboración propia.	87
6.4 Producciones realizadas por los alumnos de educación social a partir de la deriva y la exposición Biblioteques insòlites entre Cadernos ARTivistas. Elaboración propia.	87
6.5 Alumnos de educación social explorando y dialogando con las obras de Oscar Muñoz en la Fundació Sorigué en Lleida. Elaboración propia	88
7.1 Mapa da região central de São Paulo na primeira metade do século XIX.	98
9.1 Museu do Mamulengo de Glória do Goitá.	119
9.2 Valdevinos Teatro de Marionetas	121
10.1 The “Marvellous Port” urban operation: the Museum of Tomorrow on the Mauá Square seen from the rooftop of the Museum of Art of Rio de Janeiro. Author, 2015.	129

10.2 Left: The view from the Sitiê Park. Right: Some of the rubble, still present at the site. Author, 2016.	132
10.3 Left: The view from the Sitiê Park. Right: Some of the rubble, still present at the site. Author, 2016.	132
10.4 Sustainable and creative landscape design at the Sitiê Park. Author, 2016.	133
10.5 A basketball game under a section of a viaduct at the Madureira Park. Author, 2016.	134

Tables

5.1 Mission statements of alternative theatres	71
--	----

Introduction

Ana Sofia Oliveira, Manuel Garcia-Ruiz

In the last decades, there have been several sociocultural revolutions in the urban space that materialize in the existence of several (sub)cultural groups. In their multiple forms of expression, they question traditional identities and confront them with new ways of looking at the community and the self. Considering this, a part of the Third International Conference for Young Urban Researchers (TICYUrb) held in June 2018, the track DIVERCITY was designed to help participants reflect on the diversity that characterizes the cities.

This call asked participants to reflect on the plurality of genres; on sport-practices in urban contexts; on beliefs and religiosities; on cultural and artistic expressions; on (“sub”) urban cultures; on individual aesthetics and fashion as a form of presentation of the “self”; on cultural heritage and urban memories; or on the sexualities and love in urban context. We received incredible contributions from diverse perspectives and standpoints from which we organized six thematic sessions: 1) Urban landscapes and cultural identities through the lens of street art; 2) Urban narratives and their multiple expressions; 3) Belonging to the city: sociabilities and forms of identity construction and expression; 4) Forgotten diversities? Forms of resistance and appropriation of urban space; 5) Religious expressions in the urban space; 6) Practices of Urban Culture: the city as scene. These are the topics a reader will find enclosed in this book.

In the scope of the the first thematic session, Livia Pugliesi and Silvia Pina take us to the city of São Paulo. In **Art as a form of appropriation of urban space and its connection with society, urban sustainability and resilience**, they approach the appropriation of urban spaces through ‘urban art and its symbolic importance in the process of social construction of public spaces’.

Gabriela Leal explores the graffiti practices in the city of São Paulo from the situational analysis of a painting process. In **Uses of the street and confrontation of the city of the graffiti practices in Sao Paulo**, Gabriela shows a particular way of writers being in the city, redrawing symbolically and aesthetically the constructed urban space from their own interests.

In **One hundred days of Augusta: urban art as element of voice, resistance and identity of public spaces**, Juliana Monferdini and Tatiana dos Reis address the production of urban art in Augusta Street, in the city of São Paulo. In this paper, inserted in the second thematic session, the authors discuss the role of these manifestations in the formation of local urban landscape and identity.

Coming from the same thematic session, in **Quando o Papo é Reto: rap, narratives that challenge the images told and sung in the city of São Paulo**, Francisca de Azevedo and Fernanda Sánchez present us rap as an instrument to understand the disputes and the territorial and political-symbolic tensions. Through the narrative of

rap, their paper analyzes the process of production of urban space by the lens of culture in the Brazilian city.

Moving now to the third thematic session, in **Opening up new spaces in the neoliberal city: alternative theaters of Istanbul**, Gökçe Sanul ‘explores the ways in which alternative theatres create new cultural infrastructures in today’s Istanbul and ask how they open up space for equality and common life in the neoliberal city’. Considering the Alternative Theaters Joint Initiative, the author moves towards a deeper analysis and elaborate on the notion of spaces of openness.

In **Sensory encounters in the city: A case study of higher education based on spatial and sensory experiences**, Daniel Gutiérrez-Ujaque asks us about what we can hear, feel, smell, taste and see in any city. His paper is focused on sensory studies at the city, exploring how the sensoriality and spatiality help people in their everyday practices and in their formations.

We continue with a paper from the fourth thematic session. In **Black Territories, Disputed Spaces: Scenarios of the Black Sociability in the city of São Paulo in the First Half of the 19th Century**, Angela da Silva takes us on a journey through the city of São Paulo in the beginning of the 19th century. The author shows how the city delimited the territories of circulation, work and leisure of the black population, discussing ‘the processes through which the territorial marks that pointed out the black presence in São Paulo’s city were wiped out, in order to construct a version of a civilized society, modern and strong, erected from the European immigration’.

From the same thematic session, in **Micro-geographies of blackness: black activists and artists in Brussels and Vienna creating space in the city**, Teju Adisa-Farrar explores the socio-cultural geographies of these European cities. Assuming that ‘artivism can evaporate borders and integrate multiple layers of identity’, the author shows how Black artists and activists are constructing their own multicultural microgeographies.

Moving to the last thematic session, in **Notes on the theater of mamulengo and teatro of robertos: participatory processes in Brazil and Portugal - patrimony policies and social context**, Ana Gonçalves present us the early outlines of an ethnographic research with the theater of mamulengos, from Brazil, and with the Teatro de Dom Roberto, from Portugal. ‘Starting with the understanding that the object exists in relation, the author intends to access the networks constituted for the maintenance and circulation of these two artistic manifestations’.

In **Culture, Temporary Uses and Unusual Spaces in Rio de Janeiro**, Claudia Seldin offers us a perspective about new ways of appropriating urban space in Rio de Janeiro. In this paper the author considers a set of improvised and temporary actions that usually emerge from collectives of artists or associations who carry on cultural interventions in the existing ‘gaps’ of the public space, such as underneath viaducts, hidden alleys, or abandoned/empty sites. These examples of fluid appropriation and transformation of uses are here referred as “unusual spaces”.

Finally, in **Nocturnal Porto: fragments of heterotopia**, Cláudia Rodrigues explores ‘the heterotopic qualities that inject diversity in the Nocturnal City, using as a basis urban rhythmography with field work in the city of Porto by night’.

We hope these reflections can help young academics find new inspirations for their own research, considering the multiplicity of cultural expressions that characterize cities, discussing differences and similarities and always assuming tolerance as essential to our urban experience and as citizens.

You can watch the TICYUrb’18 session in which these papers were debated [here](#).

A arte como forma de apropriação do espaço urbano e sua conexão com a sociedade, sustentabilidade urbana e resiliência

Art as a form of appropriation of urban space and its connection with society, urban sustainability and resilience

Livia Pugliesi | livia.pugliesi@gmail.com

UNICAMP. Departamento de Arquitetura e Construção

Silvia M. Pina | smikami@fec.unicamp.br

UNICAMP. Departamento de Arquitetura e Construção

Resumo

Este artigo aborda a apropriação de espaços urbanos pelos diversos atores que compõem a cidade como forma de construção de uma consciência coletiva, base para o fortalecimento da cidadania de uma sociedade e como forma de valorização ambiental urbana; essa apropriação vem através da arte urbana e sua importância simbólica no processo de construção social dos espaços públicos, na busca pelo direito à cidade e na formação crítica dos indivíduos. A partir dessa apropriação do espaço urbano pela arte urbana, no caso deste artigo o *graffiti*, analisa-se a Comunidade da Água Branca, localizada na cidade de São Paulo / Brasil

Palavras-chave

espaços públicos, sustentabilidade urbana, movimentos sociais, resiliência

Abstract

This article deals with the appropriation of urban spaces by the various actors that compose the city as a way of building a collective consciousness, a basis for strengthening citizenship in a society and as a way of urban environmental valorization; this appropriation comes through urban art and its symbolic importance in the process of social construction of public spaces, in the search for the right to the city and in the critical formation of individuals. From this appropriation of urban space by urban art, in case of this article the graffiti, we analyze the Água Branca Community, located in city of São Paulo / Brazil.

Keywords

public spaces, urban sustainability, social movements, resilience

Introdução

Num mundo contemporâneo marcado por encontros e relações pessoais enfraquecidas, os espaços públicos das cidades não são ocupados e passam a ser desvalorizados. A sociedade, com isso, perde a sua identidade e a noção de cidadania, pois alguns dos conceitos centrais da vida contemporânea derivam da cidade, tanto em sua forma espacial, quanto em relação à sua organização social, passando pela questão do cotidiano (Certeau, 1998)

Lefebvre (1999) denominou como ‘práxis urbana’ a nova forma de organização da cidade contemporânea, onde surge a luta política pelo controle dos meios de produção e pulsam os movimentos sociais urbanos, principalmente na década de 1970, pelo fortalecimento da cidadania. “Assim, a questão urbana havia se transformado na questão espacial em si mesma, e a urbanização passou a constituir uma metáfora para a produção do espaço social contemporâneo (...) a politização própria do espaço urbano, agora estendida ao espaço regional, reforça preocupações com a qualidade de vida quotidiana, o meio ambiente, enfim, com a reprodução ampliada da vida” (Monte-mor, 2011).

Para Arendt, em ‘A condição humana’ (1958), o conceito de espaço público adotado remete, fundamentalmente, para a esfera de ação política, cuja prerrogativa é depender constantemente da presença de outros indivíduos para desenvolver o ato de fazer a ação. Ainda segundo a autora, todas as atividades humanas são condicionadas pelo fato dos indivíduos viverem em sociedade, portanto “esfera pública, enquanto mundo comum, reúne-nos na companhia uns dos outros e contanto evita que colidamos uns com os outros (...)” (ARENDRT, 1958). Ainda mais, em seu artigo, Lafer (1997) afirma que, para Arendt, a ‘cidadania é o direito de ter direitos’, pois, segundo ele, ‘a igualdade em dignidade e direito dos seres humanos não é um dado. É um construído de convivência coletiva, que requer o acesso a um espaço público comum. Em resumo, é esse acesso ao espaço público – o direito de pertencer a uma comunidade política – que permite a construção de um mundo comum através do processo de asserção dos direitos humanos’ (Lafer, 1997, pg.58).

Na visão de Arendt, as experiências da sociedade moderna se ‘articulam em torno de uma noção de espaço público enquanto espaço significativo no qual a ação e o discurso de cada um pode ganhar sentido na construção de um ‘mundo comum’ (Telles, 1990, pg. 28). Espaço público, nesse contexto, pode ser relacionado a um sentido cidadão de participação e através do qual os homens podem se reconhecer, compartilhando de um destino comum. Quando há esta ruptura do mundo comum rompe-se também a comunicação subjetiva dos indivíduos, os fatos e eventos não são mais compartilhados e vivenciados e, portanto, há a perda deste conceito de espaço público e pluralidade, experiências do cotidiano e formação de opiniões e julgamentos entre os indivíduos que compõem esta sociedade.

Além da perda do espaço de troca de experiências e formação de um senso comum entre os indivíduos, a dissolução do espaço público também tem consequências negativas importantes na esfera social de uma sociedade, já que estimula a permanência dos indivíduos em espaços privados. Tal significa a “privação de um mundo compartilhado de significações a partir do qual a ação e a palavra de cada um podem ser reconhecidas como algo dotado de sentido e eficácia na construção de uma história comum” (Telles, 1990, pg. 29). Por fim, a dissolução do espaço

público significa a perda de um espaço de reconhecimento, ação e política, o que cria sociedades despolitizadas e sem pensamento crítico perante o Governo e suas questões.

O espaço público, portanto, terá uma importante função social dentro desse cenário e não será considerado apenas como um local de transição e de percurso dos indivíduos da cidade, mas sim como um agente transformador das questões sociais enraizadas nas cidades e que muitas vezes passam despercebidas por parte da sociedade. A importância do espaço público como principal elemento para o desenvolvimento da arte urbana deve-se à importância do cotidiano no desenvolvimento social, onde os hábitos são compartilhados e as redes de vivência são estabelecidas. Além disso, também é no cotidiano que surgem os questionamentos e, conseqüentemente, o enfrentamento dos modelos já pré-estabelecidos. Nos espaços do cotidiano – os espaços públicos e coletivos da cidade – ocorrem as intervenções artísticas, articulações e rupturas. Certeau (1998) afirma que o espaço só é realizado se este for vivenciado pelas pessoas, induzindo à ativação deste território e o cotidiano tem papel fundamental nesta ativação, já que é o suporte para os acontecimentos da vida social e da história das pessoas.

Segundo Lefebvre, é “impossível pensar a cidade e o urbano modernos enquanto obras (no sentido amplo e forte da obra de arte que transforma seus materiais), sem principalmente concebê-los como produto”. Assim, Lefebvre defende que para se pensar a cidade é necessário compreender o lugar que ela ocupa para a sociedade e como se dá a apropriação (e desapropriação) dos espaços por essa sociedade. O espaço e o tempo (ambos com caráter social) são considerados produtos, ou seja, a produção do tempo e do espaço não são mais consideradas como coisas quaisquer, mas sim com aspectos principais da ‘segunda natureza’, que é o efeito da ação do homem sobre a primeira natureza, sobre os dados sensíveis, sobre a matéria e as energias. Produtos, num sentido mais amplo, podemos considerar como um conjunto de relações entre sociedade e espaço, com denotação de globalidade.

A ideia de espaço como produto possibilita o seu rearranjo de acordo com as forças produtivas, onde a questão social pode ser transformada e também pode ser considerada como um agente transformador. Quando o espaço é associado ao conceito de produto, torna-se maleável e passível de transformação. Segundo Lefebvre, “o novo modo de produção (a sociedade nova) se apropria, isto é, arranja para seus fins o espaço preexistente, modelado anteriormente. Modificações lentas, penetrando em uma espacialidade já consolidada, mas perturbando-a às vezes com brutalidade” (Lefebvre, 1991).

O urbano passa a ser pensado considerando elementos que possam abrir novos horizontes (Lefebvre, 1991, pg. 105) considerando todas as virtualidades relacionadas às relações sociais. Quebrando as barreiras de pensar a cidade e a vida urbana sem considerar os indivíduos, há essa nova busca por inserir o homem, homem este real, com as questões do cotidiano na construção do pensar urbano contemporâneo.

A vivência, mencionada por Lefebvre (2001) e Certeau (1998), pode ser associada à identidade dos indivíduos que formam a cidade e refere-se aos modos de inscrição em determinados espaços, resignificando-os como regiões de apropriação. Cria-se um rastro de relações simbólicas que situa a comunidade social e culturalmente. A arte urbana, neste trabalho com destaque para o *graffiti*, quando surge dentro desse cenário de resignificação do espaço tem um papel fundamental no empoderamento por parte da sociedade. Segundo Lossau (2009), “a arte no espaço

público deve contribuir para fortalecer a identidade e o reconhecimento das particularidades das cidades”, desenvolvendo, assim, a urbanidade. O conceito de urbanidade adotado neste trabalho se refere ao modo de como os espaços da cidade acolhe as pessoas.

Portanto a reapropriação do espaço por parte da sociedade pode restabelecer a consciência coletiva de uma sociedade? Mais ainda, como estimulamos a apropriação dos espaços públicos e urbanos de uma cidade e, principalmente, como nos tornamos resilientes a todos os avanços contemporâneos sem perder a nossa identidade?

Uma das formas da apropriação dos espaços públicos e urbanos e resgate da identidade é através da arte urbana e sua importância simbólica no processo de construção social dos espaços públicos, na busca pelo direito à cidade e na formação crítica dos indivíduos. Porém, o que entendemos como arte urbana?

A arte urbana: uma resistência criativa

A compreensão da arte urbana envolve os movimentos artísticos, como a intervenção no território, através de paisagismo e agricultura, a música, a arquitetura *et al*, cujo espaço principal para o seu desenvolvimento é a cidade, destacando suas ruas e elementos morfológicos. Continuamente, artistas se apropriam dos espaços da cidade com a intenção de socialização da arte. Além disso, houve a percepção da cidade como um organismo vivo que possibilita as trocas de experiências individuais e coletivas, características inerentes às ruas e aos espaços públicos da cidade. Pallamin (2000) afirma que “(arte urbana) é enfocada enquanto um modo de construção social dos espaços públicos, uma via de produção simbólica da cidade, expondo e mediando suas conflitantes relações sociais”. Atuar na cidade, portanto, modifica a sociedade enquanto um elemento coletivo, pois não define apenas o papel do artista, mas também o papel do espectador que faz o elo entre cidade, artista, mensagem da obra e sociedade. Sem a cidade, não seria possível vivenciar as diferentes experimentações e dinâmicas da sociedade e não haveria a oportunidade de haver um diálogo contínuo entre indivíduos, portanto, não haveria a sociedade simultânea e heterogênea, na qual cada fração tem uma particular importância. É uma arte marginal na sua essência e deve ser “vista como um trabalho social, um ramo de produção da cidade, expondo e materializando suas conflitantes relações pessoais” (Pallamin, 2000). Trata-se de um modo de percepção da vida urbana através da perspectiva da sociedade marginalizada, sendo uma arte atemporal, permanente e/ou temporária e que possui um caráter transformador, pois busca afirmar, negar ou demonstrar situações cotidianas que muitas vezes passam despercebidas e/ou negligenciadas pela sociedade como um todo.

A arte urbana, portanto, expressa a vivência dos indivíduos marginalizados que compõem a cidade e, quando é demonstrada, expressa a cultura e as inquietudes desses indivíduos em busca do seu direito à cidade. Para Lefebvre (1991) o direito a cidade está relacionado ao uso e à efetiva participação de todos os indivíduos da sociedade na vida urbana e esse direito só pode ser conquistado por esses indivíduos quando estes passam a perceber a sua importância dentro da engrenagem da sociedade e começam, a partir desse entendimento, a questionar e exigir a sua participação.

Além dessa questão, arte também tem como característica o engajamento com os observadores e a criação de

espaços – seja material, virtual ou imaginativo – onde as pessoas podem se identificar e talvez criar uma nova percepção da comunidade em que vive, perceber os usos dos espaços públicos ou o seu comportamento dentro deste espaço. Está relacionada diretamente com a ideia de identidade, pertencimento e criação de espaços mais significativos e plurais, ou seja, mais coerentes com a sociedade como um todo o que possibilita benefícios não-materiais, incluindo a inclusão social. Em outras palavras, foca num processo democrático onde a inclusão se dá através da participação de todos no processo, seja através da execução efetiva da arte ou através da observação dela.

E o graffiti?

O *graffiti* é um dos quatro eixos do movimento do *Hip Hop* e é um movimento da juventude marginalizada aliado a uma arte. Este eixo, o *graffiti*, passa a ter um caráter social na sociedade como um instrumento de denúncia que expõe e tem a capacidade de fazer as coisas virarem vitrine, além de ser uma ferramenta de comunicação entre os indivíduos marginalizados e a sociedade formal, portanto torna-se parte de um pensamento político. “Você sai dos subúrbios e diz que existe. É um ato político, de fato” (Jon *apud* Bedoian, G. et Menezes, K., 2008: 43).

O *graffiti* despontou na década de 1970 na cidade de Nova Iorque, nos EUA caracterizado como uma arte urbana da periferia. Segundo Franco (2009), a cidade “se expande horizontal e verticalmente à imagem do próprio sistema econômico, compartimentando e separando no espaço os distintos grupos sociais que a compõem e desmantelando a sociabilidade entre os diferentes na esfera pública da sociedade. Tal é Nova Iorque, uma cidade que segrega e cria guetos que se configuram por raças e classes econômicas”.

Inicialmente, os artistas, em sua grande maioria afro-descendentes e latinos de regiões periféricas da cidade, usavam seus nomes ou apelidos em seus trabalhos, pichos denominados de *tags* (figura 1). Porém, logo os primeiros pseudônimos começaram a surgir e fizeram parte das ruas da *Broadway*, local frequentado pela elite de *Manhattan* e localizado próximo ao *Harlem*, reduto da cultura afro-americana de Nova Iorque. Choques culturais foram constantes devido à diversidade cultural e aos problemas sociais enfrentados por essas duas áreas tão perto, fisicamente, mas tão opostas em relação às questões sociais, culturais e urbanas. O picho e o *graffiti* (figura 2), nesse contexto, surgem como uma forma de expressão dos jovens nova-iorquinos nessa cidade segregadora.



Figura 1 "Voz do Gueto". Pichagem do Stay High 149 no Bronx, Nova Iorque (década de 70) <http://www.at149st.com/stayhigh.html>



Figura 2 Graffiti no metrô de Nova York.

<http://www.boweryboyshistory.com/2010/09/wild-era-of-subway-graffiti-1970-1989.html>, 2010, acessado em 25 de março de 2018.

Para Gitahy (1999), o *graffiti* usa a cidade como suporte para o desenvolvimento de sua arte, portanto, o ambiente de suporte é o espaço público coletivizado. Um outro motivo pelo qual artistas buscaram as ruas e a cidade para expressar o *graffiti* se dá através da percepção da cidade como um local vivo de trocas e experiências coletivas, característica inerente do espaço público.

Eu estou interessado no *graffiti* como expressão pública. Uma coisa sobre o *graffiti* é que ele está em qualquer lugar. Você pode andar na rua e ver um belo *graffiti*. É interessante como, com toda essa tecnologia disponível hoje, o homem continua escrevendo nas paredes. As pessoas têm necessidade de se expressar nas paredes. As pessoas têm necessidade de se expressar publicamente. Não interessa o que você faz para reprimir isso, as pessoas continuam fazendo. É um jeito de se comunicar com um público mais amplo, e não com uma minoria que vai numa galeria de arte. Jon *apud* Bedoian, G. et Menezes, K., 2008: 49

E no Brasil?

O *graffiti* na América do Sul possui um caráter social. Segundo Ganz *et* Manco (2004), “os problemas econômicos e sociais, o abuso de drogas e os conflitos entre gangues que existem nessa parte do mundo exerceram grande impacto na cena sul-americana do *graffiti*; e, assim como em seus primórdios em Nova Iorque, o *graffiti* sul-americano reflete uma forte oposição contra as classes sociais altas por parte daqueles que vivem nos guetos”. Porém, no início o picho e o *graffiti* em São Paulo não tinham esse caráter social e contestador, como foi nos EUA e Europa.

São Paulo, no final da década de 1970, vivia o período nebuloso da Ditadura Militar que coibia qualquer intervenção artística não autorizada no espaço público da cidade, portanto o *graffiti* e o picho não acompanharam a evolução da arte como nos EUA e Europa. Porém, foram identificados três cenários da arte urbana neste período: (i) o picho dos estudantes universitários com a frase ‘Abaixo a Ditadura’, (ii) jovens dos bairros da Lapa e Alto de Pinheiros com a frase ‘Gonha Mó Breu’ e (iii) os escritores de publicidade, como o ‘Cão Fila Km 26’. Observa-se que apenas os estudantes universitários tinham as características intrínsecas do picho e *graffiti* de contestação de um cenário político autoritário, o que respeitava as raízes dessa arte.

Alex Vallauri é o pioneiro do *graffiti* em São Paulo. Filho de um industrial judeu italiano, nascido em Asmara, na Eritreia (que há época do seu nascimento pertencia à Etiópia) viajou pelo mundo antes de chegar ao Brasil, onde estudou Comunicação Social e Artes Plásticas na Faculdade Armando Álvares Penteado – Faap. Vallauri começou a intervir na cidade de São Paulo em 1978 quando ele inseriu um novo elemento no cenário urbano paulista, os símbolos sem texto.

Fica claro que o início da arte urbana no Brasil não teve a mesma força e nem a mesma função da arte urbana estadunidense. No Brasil, o pensamento crítico foi ofuscado por uma forte ditadura militar e, quando houve abertura para o desenvolvimento dessa arte, ela não teve o caráter social exigido desde o seu início, já que o precursor desse movimento no Brasil não tinha a vivência necessária de contestação. Portanto, a arte urbana brasileira, num primeiro momento, foi associada com a *Pop Art*, influenciada por nomes como Andy Warhol, onde artistas traziam elementos do cotidiano do Brasil e os transformava em obras de arte. Essa arte ficou conhecida como ‘*Pop Art Tupiniquim*’ (figura 3).



Figura 3 Alex Vallauri + Pop Art Tupiniquim, <http://besidecolors.com/alex-vallauri/>, acessado em 26 de março de 2018.

Porém, na década de 1980 um movimento *Old School*, cujos artistas eram contrários às referências de Vallauri, iniciaram a prática do *graffiti* em São Paulo respeitando seu caráter contestador. Esses grafiteiros faziam parte do movimento do *hip hop* e, como havia um cenário político mais favorável, a cidade e ícones da cultura popular (seja cultura brasileira ou estadunidense, através de *cartoons*) passaram a ser incorporados na arte (figura 4). O picho, nessa época de abertura política, também se fortaleceu como arte urbana, já que na década de 1970 ele ficou ofuscado pela Ditadura Militar.

Assim, tanto o picho quanto o *graffiti* utilizam o mesmo elemento de suporte para seu desenvolvimento: a cidade, de maneira geral. Agora, ambos interferem no espaço, subvertem valores, são espontâneos, gratuitos e efêmeros, além de buscar dialogar com os espectadores e contar histórias, à medida que relata cotidianos diferentes vividos, muitas vezes desconhecidos pela sociedade. Os artistas que representavam o movimento *Old School* tinham como mote o *graffiti* contestador e engajado, com um posicionamento crítico da realidade da cidade de São Paulo. Os artistas ‘OS Gêmeos’ são os mais representativos deste movimento e continuam até hoje (figura 5).

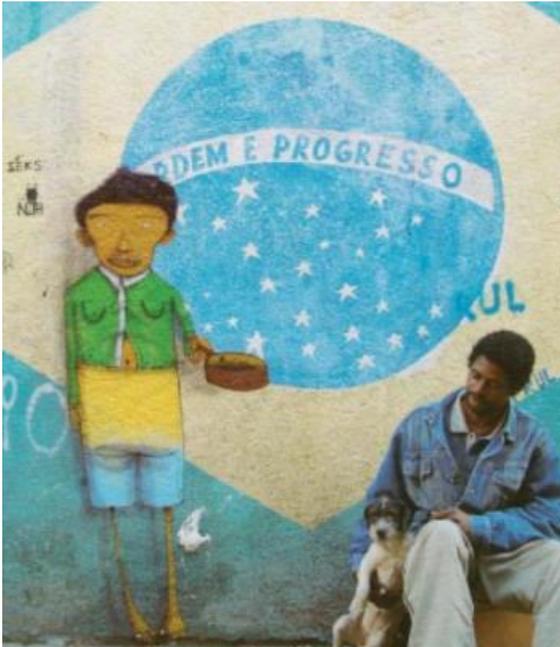


Figura 4 Os Gêmeos + Old School. Os Gêmeos. 1980.

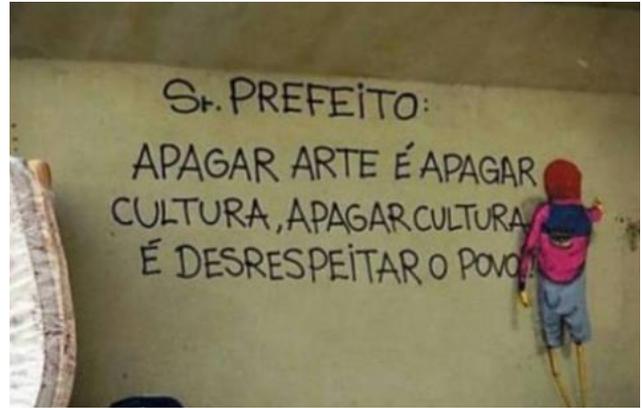


Figura 5 Os Gêmeos. Os Gêmeos, 2013.

E caso do Complexo da Comunidade da Água Branca?

O Complexo da Comunidade da Água Branca se destaca no cenário urbano da cidade de São Paulo por estar em uma área de grande valor fundiário. É cercado por empresas e empreendimentos privados e está localizado próximo à estação de trem e perto da marginal Tietê e da Avenida Marechal Tito, vias importantes de mobilidade da cidade. Além disso, há comércios e Instituições Educacionais próximos à Comunidade.

A área onde se localiza a Comunidade já foi alvo de diversas ações para a construção de HIS, no entanto, o problema habitacional ainda continua. A área já foi alvo de programas de habitação popular desde a gestão municipal de Mário Covas (1984-1985), como “prefeito biônico” da cidade de São Paulo. No entanto, foi a partir da gestão de Luiza Erundina (1989-1993) e depois de Paulo Maluf (1993-1996) e Celso Pitta (1997-2000) que estas intervenções se tornaram recorrentes. Hoje, não há política habitacional para a Comunidade.

Em 2015, a Comunidade participou do Programa Revivarte cujo objetivo é “criar, por meio das pinturas, galerias de arte a céu aberto (...) melhorando a auto-estima dos moradores” (Subtu, 2015). As pinturas foram realizadas por artistas brasileiros e estrangeiros e foram realizadas oficinas, além de cine-debates, com os moradores. Com essa iniciativa, busca-se incentivar a participação da sociedade na construção de espaços públicos mais inclusivos e participativos.

Após a realização das oficinas, os moradores começaram a realizar *graffiti* dentro dos espaços públicos da Comunidade e estes desenhos desenvolvidos representam de alguma maneira o seu cotidiano e solidificam a sua luta por representatividade na cidade. Os temas abordados são frequentemente ligados às questões sociais e de representatividade, principalmente da figura da mulher negra (figura 6).



Figura 6 Representatividade feminina e da mulher negra. Comunidade da Água Branca / 2016. Lívia Ferreira Pugliesi



Figura 7 Comunidade da Água Branca / 2016. Lívia Ferreira Pugliesi

Virtualidades que o *graffiti* pode oferecer às cidades

O conceito de virtualidade defendido por Lefebvre (1991) está relacionado à possibilidade de transformação do espaço com o cenário onde a cidade está inserida, considerando seus conflitos sociais, culturais, econômicos e políticos. Segundo Lossau (2009), parte-se do princípio que a ‘cultura urbana’, em geral, e a ‘arte urbana’, em particular, pode funcionar como instrumentos políticos de desenvolvimento urbano através do ‘fator cultural’ e ‘capital cultural’, termo este introduzido por Bourdieu (Lossau, 2009 *apud* Bourdieu, 1987), que indica que a arte urbana pode ser transformada em capital político e econômico, de modo a valorizar as cidades, numa espécie de ‘guerra interurbana de oportunidades’.

Uma ideia recorrente defendida por autores como McCarthy (Lossau, 2009 *apud* McCarthy, 2006) é de que projetos culturais e artísticos podem fortalecer a identidade dos espaços urbanos, sobretudo com características locais. O projeto participativo, nesse cenário de menor escala, poderia proporcionar uma nova abordagem de intervenção no território já que contaria com o auxílio das pessoas da região, o que poderia aumentar o sentimento de auto-estima e de pertencimento ao lugar entre seus moradores. Outros benefícios, também citados por Lossau (2009) “seriam uma melhora geral da qualidade de vida, a garantia da diversidade cultural e a integração de grupos marginalizados socialmente (Lossau, 2009 *apud* Hall; Robertson, 2001; Quinn, 2005). Portanto, o entendimento da arte e da cultura possui um valor de manutenção da diversidade cultural ou ainda um fortalecimento das atividades locais.

O espaço público, portanto, tem uma importante função social dentro das cidades, não sendo considerado apenas como um local de transição e passagem dos indivíduos da cidade, mas sim como um ator transformador das questões sociais enraizadas nas cidades e que muitas vezes passam despercebidas por parte da sociedade. A importância do espaço público como principal elemento para o desenvolvimento da arte deve-se à importância do cotidiano no desenvolvimento social, onde os hábitos são compartilhados e as redes de vivência são estabelecidas. Além disso, também é no cotidiano que surgem os questionamentos e, conseqüentemente, o enfrentamento dos modelos já pré-estabelecidos. Nos espaços do cotidiano – os espaços públicos da cidade – ocorrem as intervenções artísticas, articulações e rupturas.

A questão política do espaço público é uma questão importante neste artigo já que esse pensamento político está relacionado diretamente à ação e ao discurso e à sua potencialidade perante a sociedade em criar realidade e, conseqüentemente, pluralidade. Portanto, o poder (potencialidade) está associado à ação e ao discurso e surge da associação entre as pessoas e pela troca de opiniões entre elas. Nesse sentido, o espaço público se qualifica como o local que possibilita essa troca. “Ação e palavra podem se manifestar enquanto poder” (Telles, 1990, pg.37). Quando não há mais esse poder e potencialidade da sociedade resultado da ação e do discurso, há a experiência da impotência o que equivale à perda da própria noção de liberdade que, por sua vez, é o atributo primordial da ação.

A liberdade está associada às experiências do cotidiano que, por sua vez, estão associadas ao fazer política (ação). Para Telles (1990), a liberdade só pode se efetivar quando se manifesta na sua visibilidade, como uma realidade concreta e tangível e isso depende da ação e do discurso e o *graffiti* cumpre com essa função de ação e discurso

de indivíduos marginalizados dentro da sociedade como um todo. A utilização dos espaços públicos como suporte para a manifestação artística faz parte dos conceitos da arte contemporânea que estimula o ‘olhar-cidadão’ da sociedade. Segundo Paiva (2014), o ‘olhar-cidadão’, se apropria do seu meio a partir de uma estética e política e também se apropria do seu entorno visual para criar uma linguagem de diálogo e de resistência entre os diversos atores de uma cidade. Como afirma Knauss (2009, pg. 17) “de modo geral, é possível dizer que a luta pelo direito à cidade redefiniu o papel das imagens urbanas. Nos dias atuais, a arte na cidade participa da afirmação de identidades urbanas, dos poderes locais e de forças comunitárias”.

A territorialidade, nesse cenário, está associada à identidade dos indivíduos que formam a cidade e refere-se aos modos de inscrição em determinados espaços, requalificando-os como regiões de apropriação. Cria-se um rastro de relações simbólicas que situa a comunidade social e culturalmente. A arte urbana, quando surge dentro desse cenário de territorialidade, tem papel fundamental no empoderamento da sociedade e as manifestações nos espaços públicos buscam a reapropriação do território por parte da sociedade. Segundo Lossau (2009), “a arte no espaço público deve contribuir para fortalecer a identidade e o reconhecimento das particularidades das cidades”. Portanto, a arte urbana possui uma importância simbólica na construção social dos espaços públicos, na busca pelo direito à cidade e na formação crítica dos indivíduos e o espaço e surge como um produto das inter-relações entre os indivíduos que formam a sociedade e destes com a cidade; é no espaço que surge o pensamento crítico, impulsionado pelas inter-relações entre os indivíduos e oferece também o suporte necessário para o desenvolvimento do sentimento de identidade e de pertencimento da sociedade.

Conclusão

O conceito de urbano defendido por Henri Lefebvre se baseia em três pontos principais: o primeiro deles é a produção da cidade independente das estratégias defendidas pelo capital financeiro que busca desenvolver os espaços segundo as lógicas do mercado; a segunda estratégia é a questão urbana ser um dos pontos principais a ser defendido pelas agendas políticas, onde a luta urbana pela produção do espaço faz-se necessária; e a terceira estratégia é a expansão e concretização do ‘direito à vida urbana’ que se baseia nos princípios de simultaneidade e heterogeneidade dos espaços públicos, onde narrativas históricas são articuladas fazendo-se surgir signos e significados.

Ainda segundo o Lefebvre (1991), pensar a cidade de maneira racional, homogênea e fragmentada enfraquece a urbanidade. Portanto, a formulação do direito à vida urbana leva em consideração o espaço prático que é percebido e utilizado; as representações do espaço, que concebem o planejamento da cidade e os espaços de representação que são os espaços vivos e com importância simbólica e cultural à sociedade.

O *graffiti*, neste contexto, busca cobrir a lacuna que o Planejamento Urbano e as Práticas Políticas deixaram em aberto quando desenvolveram uma fórmula de crítica e técnica de ‘pensar a cidade’ e essas intervenções surgem tão necessárias quanto as ciências, pois se apropria dos espaços e evidencia os indivíduos e o cotidiano da sociedade. Segundo Lefebvre (1991), ‘ (...) a arte mostra como nasce uma totalidade a partir de determinismos parciais. Cabe à força social capaz de realizar a sociedade urbana tornar efetiva e eficaz a unidade (a síntese) da arte, da técnica, do conhecimento’.

Assim, fica evidente que intervenções deste tipo podem sim ser consideradas como um instrumento urbanístico importante para o desenvolvimento dos espaços urbanos da cidade e, tão importante quanto a criação do espaço, por conta da participação das pessoas marginalizadas, torna-se uma importante estratégia também de inclusão social e empoderamento dos indivíduos, resgate de memórias afetivas, sustentabilidade urbana e resiliência.

Referências

- Arendt, H. (2010). *A condição humana*. 10ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense universitária.
- Bedoian, G., & Menezes, K. (2008). *Por trás dos muros: horizontes sociais do graffiti*. São Paulo: Editora Peirópolis.
- Certeau, M. D. (1998). *A Invenção do Cotidiano, Vol. I: artes de fazer..* Petrópolis, Vozes.; REVEL, Jacques e JULIA, Dominique (1995).“A Beleza do Morto”. *M. de Certeau, A Cultura no Plural*. Campinas, Papirus, pp. 55-85.
- De Paoli, D. (2014). *O valor do desenho urbano na construção de bairros habitacionais e comunidades* (Doctoral Dissertation, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas / SP, Brasil), publicado em <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/257894>.
- Franco, S. M. (2009). *Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo* (Tese de doutoramento). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Ganz, N., Manco, T., & Etienne, J. R. (2004). *Planète graffiti: street art des cinq continents*. França: Editora Editions Pyramyd Auteur.
- Gitahy, C. O (2002). *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense.
- Knauss, P. (2009). Arte pública e direito à cidade: o encontro da arte com as favelas no Rio de Janeiro contemporâneo. *Revista Tempo e Argumento*, 1(1), pp. 17-29.
- Lafer, C. (1997). A reconstrução dos direitos humanos: a contribuição de Hannah Arendt. Brasil: *Estudos avançados*, 11(30), 55-65.
- Lefebvre, H. (1991). *O direito à cidade*. São Paulo, Editora Moraes.
- Lossau, J. (2009). Arte no espaço público: Sobre as relações entre as perspectivas artísticas e as expectativas das políticas de desenvolvimento urbano. *GeoTextos*, 5(1), pp. 37-57.

- Monte-Mór, R. L. (2011). O que é o urbano, no mundo contemporâneo. Paraná: *Revista Paranaense de Desenvolvimento-RPD*, (111), 09-18.
- Paiva, A. M. S. (2014) *São Paulo e Buenos Aires: cidades-suporte para a nova arte urbana* (Tese de doutoramento.) Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Pallamin, V. M. (2000). *Arte Urbana: São Paulo, região central (1945-1998): obras caráter temporário e permanente*. São Paulo: Annablume.
- dos Santos Lima, C. P. C. (2001). Arte Urbana. São Paulo Região Central (1945-1998) + obras de caráter temporário e permanente. *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, (10), 185-188.
- Santos, M. (1978). Sociedade e espaço: formação espacial como teoria e como método. São Paulo: *Boletim Paulista de Geografia*, (54), pp. 127-132.
- Telles, V. D. S. (1990). Espaço público e espaço privado na constituição do social: notas sobre o pensamento de Hannah Arendt. *Tempo Social*, 2(1), pp. 23-48.

Uses of the street and confrontation of the city of the graffiti practices in Sao Paulo

Usos da rua e confronto da cidade das práticas do graffiti em São Paulo

Gabriela Leal¹ | gabs.leal@gmail.com

University of São Paulo (PPGAS-USP)

Abstract

This paper approaches some aspects of graffiti practices in the city of São Paulo from the situational analysis of a painting process. These practices are understood as a doing where there is subjectivity invested in the action, so it is also through it that writers constituted themselves. Forgetting the wall and understanding the interactions, representations, values and meanings that are far beyond it allowed us to apprehend a particular way of being in the city, embedded in specific ways of using and interacting with urban spaces. Through painting in the street without permission they sign their existence as authors of the inscriptions, but also as authors of the city: they draw on the surfaces at the same time they redraw symbolically and aesthetically the constructed urban space from their own interests.

Key words

graffiti, anthropology of the city, uses of the street

Resumo

Este artigo aborda alguns aspectos das práticas de graffiti na cidade de São Paulo a partir da análise situacional de um processo de pintura. Estas práticas são entendidas aqui como um fazer onde há uma subjetividade investida na ação, de maneira que é também através delas que os sujeitos se constituem. Esquecer o muro e compreender as interações, representações, valores e significados que estão muito além dele permitiu a compreensão de uma maneira particular de ser e estar na cidade, imbricada em maneiras específicas de usar os espaços urbanos. Ao pintar na rua sem autorização, eles assinam a sua existência como autores das inscrições, mas também como autores da cidade: desenham nas superfícies ao mesmo tempo em que redesenham simbólica e esteticamente o espaço construído a partir de seus próprios interesses.

Palavras-chave

graffiti, antropologia da cidade, usos da rua

¹ Gabriela Leal is graduate student in Master of Social Anthropology at the University of São Paulo (PPGAS-USP) where she develops research on the uses of the street based on graffiti practices in the city of São Paulo with scholarship support granted by Coordination of Improvement of Higher Level Personnel (CAPES). She is a collaborator of the Group of Studies of Anthropology of the City (GEAC-USP), researcher at The Brazilian Center of Analysis and Planning (CEBRAP), holds a baccalaureate in Social Sciences (USP) and a postgraduate degree in Theory and Practices of Communication (Cáspier Líbero Foundation). Currently she also develops visual arts projects in the collective APRAÇA and Imagem movement.

Introduction

This paper approaches some aspects of graffiti practices in the city of São Paulo and is the result of reflections that integrate a larger project developed in my master's research, where graffiti practices emerge as a window to think and produce knowledge about the city, which is not taken as an a priori concept, but, as Michel Agier (2011) suggests, as a possibility to be identified in the experiences lived by the subjects. Thus, the knowledge produced in the research and in the discussions that follow concerns not only about anthropology in the city, but also an anthropology of the city (Agier, 2011).

Before going any further, it is necessary to make a brief comment on the particularity of ethnographic research, especially for readers from other areas of knowledge. The ethnographic research consists in an approach marked by mediations and by a successive set of personal relations through which we "learn things" (Agier, 2015, 34). Thus the establishment of ties is more than an experience that marks the trajectory of the anthropologist: they point to a specificity that is crucial for the elaboration of the kind of knowledge that is sought in anthropology. As Marilyn Strathern (2014) pointed out, such relationships play a double role in ethnography: they are simultaneously the object of study and the means by which anthropologists come to an understanding of the abstract and concrete patterns of sociability.

About graffiti practices in São Paulo: brief context and research focus

From the 1980s to the present, São Paulo's graffiti practices went through multifaceted paths that culminated in a heterogeneous scenario composed of overlapping layers, ranging from painting without permission to a complex relationship with the municipal public power, marked by conflict, on the one hand, and by partnerships, on the other². Since its emergence, the geographic dimensions of the city of São Paulo have outlined the contours of these practices – whether as a source of inspiration, instrument or challenge for the transposition of great distances –, which has favored its multisited development and fomented extensive networks of sociability and exchange. In addition, since the beginning writers mixed, incorporated and reinterpreted local influences – with emphasis on the dialog established with the *pixação*³ – and global references – in particular the graffiti practices and the hip hop movement of Nova York. As a result, now it is possible to identify a very diverse scene, in terms of painting styles, spaces of sociability and practitioners.

This scenario was challenging for the research, mainly because of its territorial and numerical extent. Due to that it was necessary to establish a research framework that allowed an ethnographic approach and the accompaniment of certain dynamics, especially the painting processes in the street. As the research had as its central objective to investigate the uses of the street, I understood that it would be better to contact writers with a great experience of painting on the street and, therefore, a diverse repository of stories, tactics and procedures; so I decided to prioritize the contact with subjects belonging to the *old* and *new school* of São Paulo graffiti practices, that is, the generations

² For further discussion about the trajectory of the São Paulo Hip Hop Movement - and therefore of graffiti practice - see Macedo (2016).

³ For a further discussion about the *pixação* see Gitahy (1999), Franco (2009), Pereira (2010; 2005).

that began to paint between the 1980s and the beginning of the 2000s⁴. The second choice related to the research framework was about a learning of the first field experience: I needed to be invited to follow the painting process. For this to happen I had to establish direct contact with the writers in order to present my research intentions and, therefore, to be invited to follow their painting processes. Through the social media, as Instagram and Facebook, I identified a recurrent number of events of opening exhibitions organized by writers and decided to take them as a starting point. As I began to attend those events with recurrence, I could have contact with a wide and diverse network of writers and shortly after the first invitations appeared. The ethnography became, then, in motion and multisited (Marcus, 1995).

To think about some particularities of graffiti writing, I present below a situational analysis⁵ of one of the painting processes that I had the opportunity to follow. Through this approach I tried to reconstitute a concrete event in order to present and examine the actions and representations of social actors in specific circumstances. The situation has been selected because it is considered paradigmatic for the aspects that I am trying to emphasize here and intends to represent a series of other similar events experienced with the writers I worked with. The description has been taken from my field diary and along with the pictures I understand that they are able to confront the reader with part of what has been observed and lived in the fieldwork. The writer's names (of registration and *street name*⁶), faces and photographs of the entire pieces, however, were suppressed to preserve their identities, as these practices are considered illegal in the city of São Paulo.

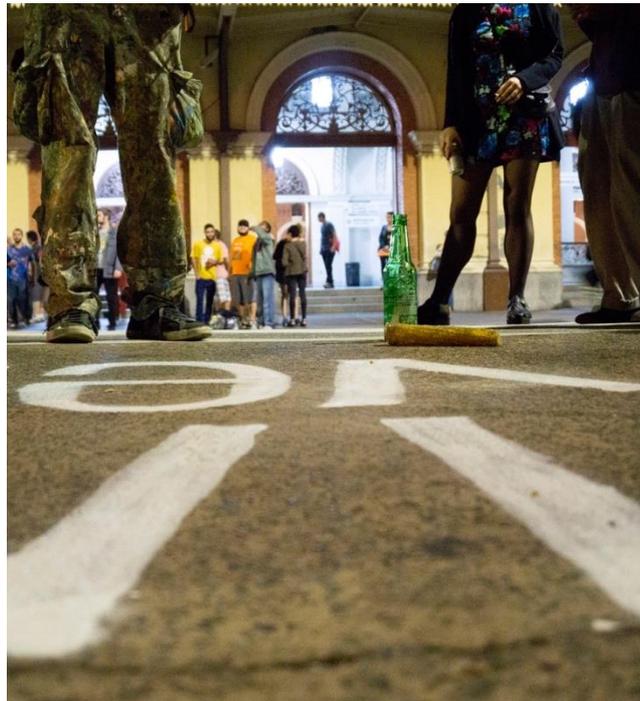


Figure 1 Rolê vandal, Luz Neighborhood, September 2016. Photo taken by the author.

⁴ The concept of *old* and *new school* of São Paulo graffiti practices is used according to Sergio Franco's definition (2009).

⁵ The situational analysis is elaborated from the description of a social situation observed in the field. According to Max Gluckman (1940, p. 150), "social situations are a large part of the raw material of the anthropologist. They are the events he observes and from them and their inter-relationships in a particular society he abstracts the social structure, relationships, institutions, etc., of that society".

⁶ The expression *street name* refers to the self-nomination adopted by writers and, along with the inscriptions they make on the surfaces of the city, is a constituent element of their identity and will also be the way in which they will be known and recognized by their peers.

Luz Neighborhood, São Paulo downtown, September 2016. It was a rainy Saturday; I was in the Luz Park participating in the CoCidade Festival⁷ with the intervention "Intangible Cities", of the collective APRAÇA⁸ of which I am a member. Due to that I had arrived there at 9:30 am and around 6:00 pm, according to the orientation of the event staff, I began to disassemble the exhibition along with the other members of the collective. This was also the closing time of the park, however, the activities would continue with musical attractions in the street of the main gate that was closed to cars and open to people. After dismantling the intervention a few friends and I stopped in the central island of the street to chat and wait for the beginning of the shows, when I saw one of the writers that I was working with since the beginning of the research. I waved to him, and shortly afterwards he joined us, at which point my friends were already saying farewell to leave.

In the interim of nods and farewells, I noticed that he began to observe the surroundings, which later he shared with me that he wanted to paint there. His gaze swept the whole scene to assess the surfaces as support of the inscriptions and also to identify the presence of policemen who could repress the action. He decided to paint on the sidewalk right there, using the intense flow of people in his favor, whether as spectators of his performance or as a device to integrate into the festival activities. He separated three spray cans - black, white and yellow - and put the *cap* on each of them - it was a *fat cap*⁹ -, took the air excess out of the cans to ease the paint out and started painting. I stayed close to observe and also take pictures. People who circulated around the scene began to pay attention to the scene. He began to make a composition of words and drawings in the style he usually does in the city, which aroused even more the curiosity of some viewers that recognized the inscriptions.

While he was painting, three friends arrived, whom I also knew and who at that time also became my friends - a woman and two men, the latter also writers. When he finished the painting he signaled that he would like to paint more but now at Tiradentes Avenue, near where we were. He knew exactly the place: a wall of the Sao Paulo Metropolitan Train Company (CPTM, initials in Portuguese) where he often paints, but where the paintings are washed by gray in the same frequency¹⁰. He had warned me on another occasion that the walls that are washed most quickly were the ones administered by the CPTM or the Metropolitan Company of São Paulo (METRO, initials in Portuguese), but this was not necessarily a reason to stop painting on these walls because they generally are located in places of great visibility. The washing frequency causes a constant rearrangement of the tactics and procedures mobilized in the graffiti paintings, as I come to know. Even without an immediate mobilization of the other two writers, he began to separate some *caps*, looking again for the *fat caps*. The other woman in the group signaled that she wanted to go near the stage, where she had seen some friends. During the displacement a second subject was encouraged to paint and called me to go with them to take some pictures.

⁷ See Festival CoCidade. Available in: <<https://www.facebook.com/CoCidade>>. Accessed September 30, 2016.

⁸ See APRAÇA. Available in: <<http://www.facebook.com/apraca>>. Accessed February 5, 2018.

⁹ The spray cans used in graffiti painting have removable caps, where the ink outlet is located. The different caps models influence the volume of expelled ink, the thickness of the traces and require different techniques for its handling. The fat cap is one of the nozzles that expels the largest volume of ink, used mainly for filling large areas and requiring speed.

¹⁰ In Sao Paulo the public administration usually uses gray paint to wash graffiti painting from the public walls.

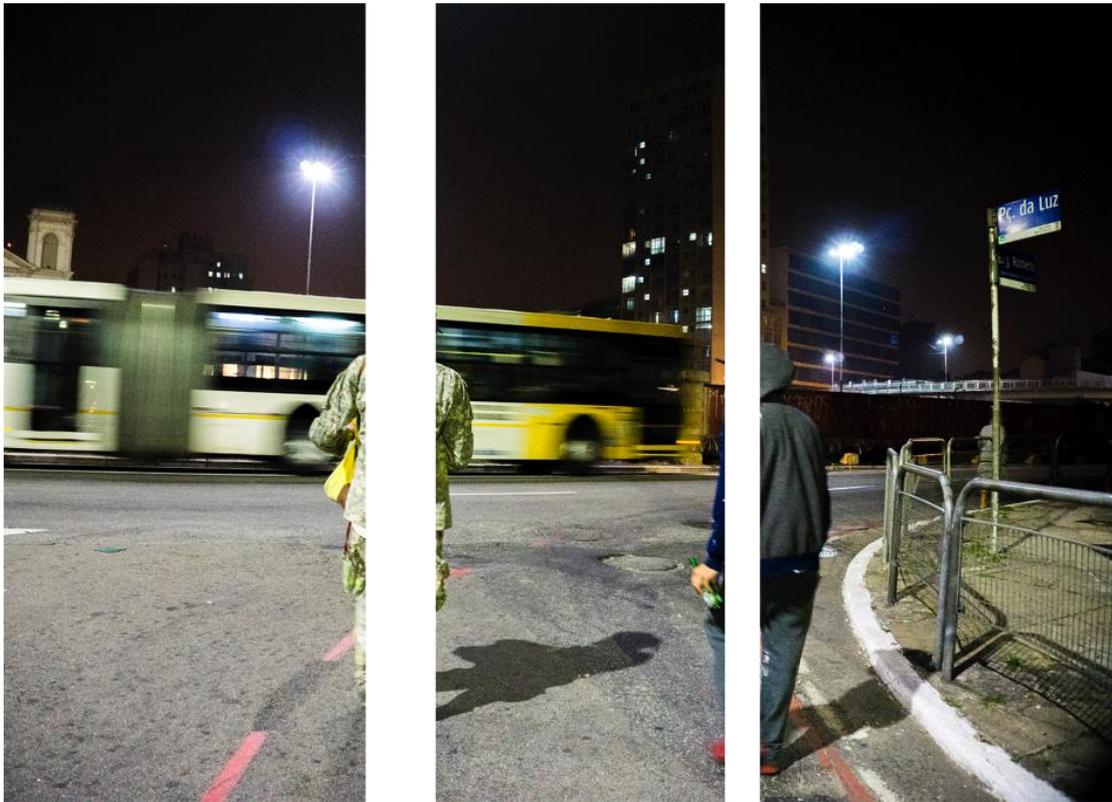


Figure 2 Rolê vandal, Luz Neighborhood, September 2016. Photo taken by the author.

The wall was part of an “island” in the middle of Tiradentes Avenue. The clock was almost 9pm, the movement of vehicles was intense, but few people circulated around the wall. The clock ticked almost 9pm and the movement of vehicles was intense, but there were few people circulating near the wall. The surface was gray, rough and contained other inscriptions, especially pixos¹¹. We saw some homeless people at the other end of the wall, we greeted each other and one of them became interested in the painting and approached to talk. The writer who last engaged in painting was the first to find a space *to fit* his inscriptions between the existing ones, on the larger face of the wall. As he found more space, he spread his drawings over the surface, doing *bombing*. The subject who indicated the place decided to paint on the corner of the wall, where he again composed words and drawings. I set the camera for long exposure because of poor lighting and started shooting. Shortly after, came the third writer who had stayed at the festival.

The inscriptions were made quickly, influencing the aesthetic elaboration, which privileged the drawings’ outline instead of fill with color. However, the apparent simplicity concealed the sophisticated technique that was employed in the handling of the spray cans, which ensured the precision of the lines and the amount of paint expelled. Each of the elements, when inserted in the existing gaps, established dialogues with those already present

¹¹ Inscriptions composed by elongated and pointed typographies, as present in the city of São Paulo as graffiti. For a deeper look at this topic, see Pereira (2005).

on the surface, always being careful to not *beef*¹² them. Their eyes were fixed on the wall but without losing sight of the flow of vehicles in order to identify the police cars in advance. There the repression could be fast, because in the surroundings are some institutions of the public security.

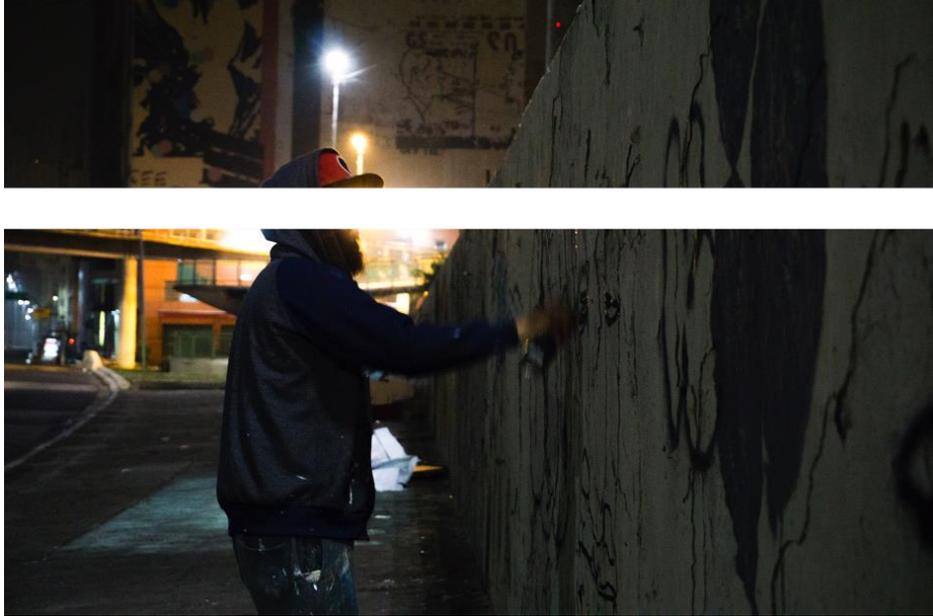


Figure 3 Rolê vandal, Luz Neighborhood, September 2016. Photo taken by the author.



Figure 4 Rolê vandal, Luz Neighborhood, September 2016. Photo taken by the author.

Suddenly a siren announced itself on the horizon. They stopped painting and we started to walk together towards the festival as if we were crossing the avenue. We wait for the police car to pass by, making a point of continuing

¹² In Sao Paulo graffiti scene writers use the expression *atropelar* with the same meaning of *beef* (Snyder, 2009, p. 60), used by New York City writers, which means cross out or gone over another inscription with intention.

along the road, and as soon as we lose sight sirens on the opposite horizon, we return to the wall. They continued to paint and I continued to photograph. It was time to finish and return to the festival.

The next day at home, when I was transferring the pictures from the memory card to the computer I realized how this sequence of events happened fast: the first photograph was taken at 8:54 p.m. and the last at 9:12 p.m., summing up 18 minutes of action. The feeling I had, though, was that it lasted longer, probably because of the adrenaline of the moment that I could also feel.

Discussion

This would be one of the few *rolês vandal* (*go out to paint without permission*) I would follow during the fieldwork. Here the term *vandal* has another meaning than vandalism that confers a negative sense related to intentional predation. In this context, the term *vandal* refers to painting without permission and during the ethnographies it was often used to express a shared meaning of *graffiti de verdade* (*true graffiti*), which refers to something beyond the aesthetic domain and reveals a preoccupation of the writers in maintaining procedures related to the origins of the graffiti practices, at the same time that marks a distancing and differentiation in relation to the commissioned paintings.

The situations of unauthorized painting that I followed during the fieldwork happened on occasions not previously scheduled, mainly at night. However, the previous combination of *rolês*¹³ also happens and in these cases it is sought to bring together a small group, which gives agility and avoids attracting the attention of denunciations and police repressions. In the context under discussion, the term *rolê* as category of journey can assume different characteristics depending on the type of graffiti painting to be done. The *rolês vandal* specifically have a character of exploration of the urban space and have as destination a *pico* (*spot*)¹⁴, that is, surfaces that can be painted, some of which previously mapped during other occasions of circulation in the city.

The selection of a *pico* for painting without permission does not follow homogeneous and equally shared criteria, but it is possible to indicate some recurrent characteristics. The visibility of the surface, which is, being in places of intense movement of people or having large dimensions, is an important factor for some writers. The inscription needs to be sighted by other writers to collaborate with the construction and maintenance of identity and recognition by the peers. In addition, as mentioned, those paintings are valued among them and such visibility helps to prove that the subject is not limited to authorized and commissioned paintings, that is: he does *true graffiti*. For the *rolês vandal* it is common to select walls of unoccupied properties or for rent, commercial sheds, newspaper stands, vacant lots, abandoned buildings, blank walls, viaducts and bridges. There is also a recurrence of the painting on steel doors of commercial establishments, as one writers told me once, it has a "surprise effect": during business hours, when the stores are open, it is not possible to see the inscriptions; but when they are closed, at nightfall or on Sundays and holidays, the inscriptions are visible and cause a contrast of scenarios. Many of these

¹³ *Rolê* is a common expression in the colloquial language of São Paulo and usually means going out and having fun. The meaning used here refers to "going out to paint", an expression that is also used among the pixadores in the sense of "going out to pixar the city", as shown by Alexandre Pereira (2005, p. 52). The use of this term has also been identified among skateboarders, for whom the expression is synonymous with "going out to skate", as explained by Giancarlo Machado (2011, 243).

¹⁴ The term *pico* is also used by skateboarders in a manner similar to the context of graffiti practices, however, instead of referring to surfaces that can be painted, they refer to "spaces composed of urban equipment that become obstacles in which the maneuvers are performed. Also defined by skateboarders as 'skatables'" (Machado, 2011, p. 114).

surfaces are deteriorated by time or lack of maintenance, an aspect mobilized by them when they are accused of being vandals (in the negative meaning): after all, as they say, how can we deteriorate spaces that are already deteriorated?

The painting process does not coincide necessarily with the moment of discovery and selection of the *picos*, its making takes into consideration a series of elements and rhythms that surround the surfaces. Here the sense of rhythm refers to the analytical category of Henri Lefebvre, presented in *Rhythmanalysis* (2004), and comprises both the dimension of nature (such as day, night, seasons, etc.) and society (the buses, traffic lights, etc.). Rhythms, as Lefebvre suggests, can hide or reveal and imply repetitions that produce differences, that is, despite cyclical or linear characteristics they carry unpredictable elements. The sensitive takes primacy in its recognition and causes a change in the perception and apprehension of the urban space. Thus, if at first the noises and murmurs of the city seem to have no rhythm, an attentive perception can distinguish them and perceive their interactions. It is possible to recognize, then, a polyrhythmic city.

The perception of the city's rhythms integrates the procedures of graffiti practices in general, but is especially during *rolês vandal*. As they thought me, the polyrhythm of the urban space is marked by the variation of contexts and configurations of the different *CEPs*¹⁵, which means the different places of the city. Their sensitive and cartographic perception reveals another type of map that helps them to identify the best painting occasion at each *pico*. This is a knowledge learned through practice: the more *street experience* (of painting on the street and of circulation in the city), the wider the repertoire and sensitivity of the subject in relation to such aspects, and consequently the denser the cartography of rhythms that he carries with him. Such a repository is activated to consider, for example, whether the flow of people may be used in favor of or should be avoided at the time of painting; as described in the situation of Luz Neighborhood. However, it is important to say that this perception does not suppress risks and unforeseen, as mentioned, rhythms carry imponderables elements.

The polyrhythmic cartography of the city also conditions the economy of time involved in the painting process. The duration of the painting is directly related to this evaluation, as well as the choice of the period of the day in which it will be done. In some *CEPs* in the city, painting in the light of day brings safety from the police abuse; others, in turn, are more likely to paint in the night, without offering this same risk. The duration of the painting will be faster or slower depending on such factors. Among the *rolês vandal* that I followed, I could perceive such variability: some paintings lasted 18 minutes, as in the situation described, and others were done in 2 hours.

Among the many rhythms perceptible to writers' sensibility, there is a particular one: the rhythm of the gray washing of the walls. The perception of the frequency of deletions is accumulated by the experiences of *being erased* ("I have been erased") as they commonly refer to these episodes. Some spaces, such as those mentioned in the painting situation, are known among writers by the high frequency of the gray washing; in other spaces, however, the removals do not have regularity. The gray washing by janitorial services of municipal management, for example, varies according to the guidelines of each Regional City Hall, which means that even the removal of

¹⁵ The term CEP is used here as an emic term, used in this context to indicate a place, a location. This is the adoption of an official term used by the Brazilian Post Office, the *Código de Endereçamento Postal (CEP)*, a code similar to the ZIP Code. Available in: <<https://www.correios.com.br/para-voce/precisa-de-ajuda/o-que-e-cep-e-por-que-usa-lo>>. Accessed February 10, 2018.

inscriptions made by the public administration varies from *CEP* to *CEP*¹⁶. However, the gray washing does not make writers give up painting on the surface, in fact, it has been somewhat incorporated into the painting procedures, is something they are used to deal with.

The articulation between rhythms and *CEPs* is also important to evaluate the risks of violent approaches made by different agents in the urban space, which vary in degree and procedure according to such combination. Throughout the years of painting on the street, writers accumulate stories of abuse and it is common to hear cases in which the police officer used the spray can to paint writers' bodies. In these violent interactions, to the bodies classified as vandals, by a portion of the population, private security guards and police force, are denied any individual rights¹⁷. Police abuses are not exclusive to the relationship between writers and police officers, as Teresa Caldeira (2000, p. 143) shows these practices are "deeply rooted in Brazilian history". Caldeira calls attention to the role of the body in this violent *modus operandi*, which becomes a privileged locus of punishment and place of the affirmation of authority, which creates the condition of an uncircumcised body, which "is a permeable body, open to intervention, in which the manipulations of others are not considered problematic" (Caldeira, p. 370 – my translation). The uncircumcised body of those who paint in the street receive different treatments not only due to the rhythms and *CEPs* of the city, given that their vulnerability is racially unequal, another issue that is not exclusive to the theme we are discussing here, as shown in the infographic "A portrait of violence against black people in Brazil", published by the Brazilian Forum of Public Security on 2017¹⁸.

During the painting process the reading of the environment gains new layers. The eyes in a state of alert to the rhythms and adversities also begin to involve the urban space, in order to create an aesthetic dialogue between the inscriptions and the context. The search for interlocution with the environment through the interaction between traces, colors and surfaces requires the adjustment of scales, human and nonhuman, and in this process different techniques are required. The apparent ease with which sprays are handled conceals procedures that involve the whole body, from the fingers that tighten the cap to the feet that help in reaching the higher parts. Motor accuracy and muscle strength are necessary for the accuracy of the thickness and volume of ink used in the filling of the drawings. At the same time, the different configurations of the built space challenge writers' impromptu ability; they have to use their creativity to create tools from what is available and also to discover different trajectories and supports that make it possible to reach the higher parts without the use of stairs. These procedures reveal another type of technique, besides those related to the aesthetic elaboration, these are body techniques (Mauss, 2003, pp. 401-403) that require learning, have specificities and particular forms.

Thus, in the *rolês vandal* writers are constantly reading, shifting and recreating the boundaries and logics of rhythms, codes, repressions and surfaces. The procedures used by them –from the selection of the *picos* to the finishing of the painting – use, manipulate and alter the urban space, symbolically and aesthetically. This set of actions, values and representations constitute a particular way of relating to urban spaces, which silently proliferate in the everyday dimension of cities. From the polemological analysis of the actions of Michel de Certeau (2012)

¹⁶ The removal of graffiti is part of the janitorial services under the management of the 32 Regional City Halls of the City of São Paulo.

¹⁷ Here there is no intention to generalize and homogenize such groups. There are also relationships of respect, dialogue and admiration for graffiti and its authors, not just relationships mediated by violence.

¹⁸ See *Um retrato da violência contra negros e negras no Brasil*. Available in: <<http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2017/11/infografico-consciencia-negra-FINAL.pdf>>. Accessed February 17, 2018.

we can say that such procedures are tactical, as they are worth by

the pertinence that they give to the time - to the circumstances that the precise moment of an intervention turns into a favorable situation, to the rapidity of movements that change the organization of space, to the relations between successive moments of a "coup", to possible intersections of durations and heterogeneous rhythms etc. (Certeau, 2012, p. 96-97, my translation).

The dense and complex reading that writers make of urban spaces allows them to identify the most appropriate occasion for painting, inverting the equation of forces between time and space through the displacement of the relations between a series of elements. In this inversion, the knowledge and the *street experience*, invisible to the uninitiated, escapes the control of spaces, uses and bodies in the city. Memory then emerges as an important ally of the occasion: it keeps a repertoire of tactics that enables timely action, capable of producing an "instituting rupture" (Certeau, 2012, p.149) by turning time into a resource. The articulation between memory and occasion is an "*art of doing*" that has practical, symbolic and aesthetic layers, and reveals the force of *uses* by temporarily altering surfaces without taking hold of them, without modifying them permanently.

However, if from the point of view of the interaction between graffiti practices and city surfaces actions can be classified as tactical, from the point of view of the logics that mediate the relations between their practitioners they assume other characteristics. It is possible to identify a set of moralities and ethics that regulate and organize interactions with other inscriptions and with other writers, which conforms the *game rules* or the *system*, as they currently call these dynamics. Some aspects of these tacit agreements are not restricted to graffiti practices and are also shared with other street intervention practices like *pixação*, sticker and stencil. These rules are also not limited to *rolês vandal* as they internally organize graffiti practices in general.

The initiation in the system occurs through practical learning, assimilated through the experiences on the street, stories and conflicts. For the initiated, the inscriptions are indexes of writers and procedures that must be respected, such as the tactics used to conquer the space, the circumstances faced in the painting process, and the amount of time and spray cans spent. The most paradigmatic case of transgression of rules is the *beef* (intentionally cross out an inscription made by other writer), which rightly confronts the dimension that is beyond the wall and constitutes one of the worst disrespect among those who paint on the street¹⁹. Therefore, as described in the situation of the neighborhood of Luz, there is a concern to *fit* new inscriptions in available spaces on surfaces already occupied. This is not to say that the *beef* does not occur, some writers even advocate a certain flexibility of the rules as they consider that its rigidity affects the competition of styles and the technical development of the graffiti scene. However, even in these cases, there are rules: the *beef* would only be acceptable when the inscription is already deteriorated by the time or when it is already crossed out by other than the graffiti inscriptions.

When the *beef* happens there is a certain procedure to follow: first there is an evaluation to determine its nature, that is, if it was done purposely by someone who knows the *game rules*. If so, there will be a reaction from those who suffered the *beef*. The conflict usually starts in the wall itself, when the writer who suffered the *beef* sends a

¹⁹ The *beef*, called *atropelo* by writers in São Paulo, was discussed and documented for different academics in distinct contexts. For further discussions about this topic see the studies of Austin (2001), Campos (2007), Castleman (1982) Ferro (2011) and Snyder (2009).

message asking for respect to whoever crossed out him. After that, the confrontation may extend to social media or face-to-face discussions where the perpetrator should defend the legitimacy and motivations of her or his act. It is often no consensus, which can trigger a series of *beefs* around the city, until one of them give up. When one of the involved ones recognizes the error it is common the reimbursement of the spray cans for that one that was harmed, a form of resolution of this type of clash.

Thus, in graffiti practices it is possible to identify a double movement: while they move and update the logics that regulate urban spaces through tactical actions, there is another set of actions that operates simultaneously, through logics and rules that mediate the interactions between inscriptions and writers, which in my view, can be classified as strategic, to retake here the polemological distinction of Certeau (2012, p. 45; p. 93). The *system* determines that occupied spaces must be respected, establishing its own. In this way, among them *appropriation* takes the place of *use*, meaning the first term by one of the meanings indicated in its etymology: *take for itself*²⁰. In this perspective, it is claimed an exclusivity (without *beef*) or a coexistence (*fit*) by other writers, which consists in a temporary condition because at all times the wall can be gray washed by the public administration or by the owner, starting another series of uses and appropriations.

Conclusions

The *rolê vandal* is therefore paradigmatic to show how in the articulation of uses and appropriations the surfaces of the city have their meanings and functions rearranged by graffiti practices. The procedures - from the selection of *picos* to the ability to argue with the police force - create escape routes in the urban space by identifying the ambiguities with which they can play. Such loopholes, however, are not fixed and require a constant adjustment of the tactics employed, that's because, as Stephen Wright (2016, 35) puts it regarding to exploitation of the loopholes in the contemporary art context, they "know from experience and observation that while it is both fun and possible to outfox the authorities for a while, once the loophole has come to light, their window of opportunity is already closing and it's time to move on". Besides that, the procedures mobilized by writers to paint and use the street are also practices to face the city, capable of creating "microliberties" and "microresistance" in highly regulated, watched and disciplined spaces, revealing the political dimension in which graffiti practices are also embedded. Through painting in the street without permission they sign their existence as authors of the inscriptions, but also as authors of the city: they draw on the surfaces at the same time they redraw symbolically and aesthetically the constructed urban space from their own interests. Therefore, if on the one hand there is an apparently ephemerality that indicates an impermanence of these transformations, on the other hand these same transformations seem to extend over time through the their bodies, knowledge, uses and appropriations inserted at all times in the urban fabric.

²⁰ According to the Portuguese-language dictionary Michaelis, the term "appropriating" comprises in its etymology two distinct meanings: (1) to take for itself; to seize, and (2) make it proper, appropriate or convenient. It is common to find the use of the term in the second sense, often as a synonym for use; however, here, I adopt the first sense, precisely to make a difference in relation to the idea of use. This is not a new distinction and approaches the reflections of Lígia Ferro (2011) on the practices of graffiti and parkour in the contexts that he researched: "To what extent can we say that writers and traceurs appropriate of the street? In fact, the various places on the street *are used by writers and traceurs* as well as by other inhabitants of the city. *When a writer draws something on a wall, he does not mean "this is my wall".* (...) During our conversations, I sometimes interjected both the writers and the traceurs about the possibility of their "appropriation" of the street and they were always unanimous in telling me: *"I do not appropriate the street, I use the street"*" (Ferro, p. 268 – my highlights).

References

- Agier, M. (2011). *Antropologia da Cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo, Brasil: Ed. Terceiro Nome.
- Agier, M. (2015). *Encontros etnográficos: interação, contexto, comparação*. São Paulo, Brasil: Ed. UNESP.
- Austin, J (2001). *Taking the train: how graffiti art became an urban crisis in New York City*. New York, United States: Columbia University Press.
- Caldeira, T. (2000). *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo, Brasil: Ed. 34.
- Campos, R (2007). *Pintando a cidade: uma abordagem antropológica ao graffiti urbano*, Tese de Doutorado em Antropologia. Lisboa, Portugal: Universidade Aberta.
- Castleman, C (1982). *Getting Up: Subway Graffiti in New York*. Cambridge, United States: The MIT Press.
- Certeau, M. (2000). *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis, Brasil: Vozes.
- Ferro, L. (2011). *Da rua para o mundo: configurações do graffiti e do parkour e campos de possibilidades urbanas*, Tese de Doutorado em Antropologia Urbana. Lisboa, Portugal: Instituto Universitário de Lisboa.
- Franco, S (2009). *Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo*. Dissertação de Mestrado em Projeto Espaço e Cultura. São Paulo, Brasil: Universidade de São Paulo
- Furtado, J. R. (2012). Tribos Urbanas: os processos coletivos de criação no graffiti. *Psicologia & Sociedade*, 24(1), 217-226.
- Gitahy, C (1999). *O que é graffiti*. São Paulo, Brasil: Brasiliense.
- Gluckman, M. (1940). Analysis of a Social Situation in Modern Zululand. *Bantu Studies*, 14, pp. 149-178.
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Londres, Reino Unido: Continuum.
- Macedo, M. (2016). Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). In Kowarick, L. & Frúgoli Jr., H. (Eds.), *Pluralidade urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos*. São Paulo, Brasil: Ed. 34; FAPESP.
- Machado, G. M. C. (2011). *De "carrinho" pela cidade: A prática de street skate em São Paulo. 2011*.

Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. São Paulo, Brasil: Universidade de São Paulo.

- Mauss, M. (2003). As técnicas do corpo. In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo, Brasil: Cosac e Naify.
- Marcus, G. (1995). Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24, 95-117.
- Pereira, A. (2005). *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*, Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. São Paulo, Brasil: Universidade de São Paulo.
- Pereira, A. B. (2010). As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo. *Lua Nova*, 79, 143-162.
- Snyder, G. (2009). *Graffiti Lives: Beyond the Tag in New York's Urban Underground*. New York, United States: New York University Press.
- Strathern, M. (2014). O efeito etnográfico. In _____. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.

Cem dias de Augusta: a arte urbana enquanto elemento de voz, resistência e identidade dos espaços livres públicos

One hundred days of Augusta: urban art as element of voice, resistance and identity of public spaces

Juliana Aoun Monferdini | jujua1@hotmail.com

Arquiteta e Urbanista, Mestre em Arquitetura e Urbanismo e professora do Centro Universitário São Judas Tadeu – Campi São Paulo e Unimonte (SP)

Tatiana Francischini B. dos Reis | tatyfranci@hotmail.com

Arquiteta e Urbanista, Doutoranda da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Resumo

O propósito deste trabalho foi investigar e documentar, mediante registro fotográfico e revisão de literatura, a produção de arte urbana na rua Augusta, em São Paulo, e discutir o papel dessas manifestações na formação da paisagem e identidade urbanas locais.

Palavras-chave:

arte urbana, fotografia, identidade urbana

Abstract

The purpose of this article was to both investigate and document, through photographic record and literature review, the production of urban art in rua Augusta, São Paulo, and to discuss the role of these manifestations in the formation of a local urban image and identity

Keywords:

street art, photography, urban identity

Introdução

“LIMPE OS RIOS, NÃO OS MUROS”. Lê-se em um pequeno cartaz no muro que separa o pretense “Parque Augusta”¹ da rua Augusta. Não se trata de um recado sem destinatário. Colado por um anônimo, em meados de

¹ Conhecido como “Parque Augusta”, trata-se de um terreno vazio, de aproximadamente 24500m² delimitado pelas ruas Augusta, Caio Prado e Marquês de Paranaguá. O local está há anos em disputa entre as construtoras Cyrela e Setin, que compraram a área, e grupos da sociedade civil organizada que militam pela sua conversão em um parque público. O impasse ganhou visibilidade pública nos últimos anos, resultando

2017, o cartaz era um ato de denúncia e resistência contra a decisão do então prefeito² de São Paulo de remover murais, *graffitis*, pichações e cartazes das paredes da cidade, como parte de seu programa de caráter higienista intitulado Cidade Linda³. Tais manifestações artísticas eram estimuladas pela gestão anterior⁴, que inclusive promoveu políticas de incentivo à produção artística de *graffitis*, como o emblemático caso dos murais presentes na Avenida 23 de Maio e nos arcos da praça dos Artesãos Calabreses⁵.

Manifestações como esse cartaz estão estampadas por toda a cidade, já compõem a paisagem urbana de São Paulo. As ruas, espaços fundamentalmente públicos, assumem aqui um importante papel de canal aberto de expressão e comunicação social. São arenas de disputa, onde as tensões entre os espaço e interesse públicos encontram os privados. Participando dessas disputas os artistas de rua lutam por espaço e visibilidade para seus trabalhos. A atual gestão municipal, contrária a essas práticas, tenta anulá-las, através de medidas repressivas, mas não se mostra capaz. Está estabelecido o cenário de disputa pelos muros nas ruas da cidade.

Neste artigo examinaremos como a arte urbana participa da formação da imagem e da identidade de uma fração da cidade São Paulo. O trabalho se iniciou através de incursões urbanas e registros fotográficos realizados na rua Augusta ao longo dos dois anos (2016 e 2017), durante 200 dias. Posteriormente, passou-se à pesquisa e análise sobre bibliografia relacionada ao assunto. As práticas artísticas analisadas incluíram grafismos, inscrições diversas e cartazes⁶ aplicados ilegalmente às fachadas, muros e outros suportes arquitetônicos da via, espalhando imagens e mensagens expressivas do vasto universo sociocultural de seus autores.

Iniciaremos com uma descrição do gênero artístico, e o estabelecimento histórico dessas práticas na rua mencionada que contribuíram para sua ambiência e identidade urbana únicas. A exposição de parte das imagens registradas facilita a ilustração do cenário e das intervenções artísticas. Na sequência, refletiremos e questionaremos o complexo papel desempenhado pela arte urbana na conformação de identidades na cidade, bem como os desdobramentos de sua produção no contexto estudado, que incluem sua utilização na construção (e venda) de uma imagem da cidade, que é símbolo de determinados estilos de vida, modos de consumo e identidades coletivas.

Arte urbana, arte de rua

Na rua, teatro espontâneo, torno-me espetáculo e espectador, às vezes ator. Nela efetua-se o movimento, a mistura, sem os quais não há vida urbana, mas separação, segregação

em negociação para a permuta de terrenos entre a prefeitura e as construtoras proprietárias, o que resultaria na viabilização do projeto do Parque Augusta.

² O empresário João Dória, filiado ao Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB).

³ O referido programa foi instituído pelo então prefeito no dia 02/01/2017, com o objetivo de “revitalizar áreas degradadas da cidade”. Segundo o site da prefeitura, as ações do programa incluem “serviços de manutenção de logradouros, conservação de galerias e pavimentos, retirada de faixas e cartazes, limpeza de monumentos, recuperação de praças e canteiros, poda de árvores, manutenção de iluminação pública, reparo de sinalização de trânsito, limpeza de pichações, troca de lixeiras, e reparo de calçadas”.

⁴ Do professor universitário Fernando Haddad, filiado ao Partido do Trabalhadores (PT).

⁵ No dia 01/02/2015 o então prefeito, inaugurou o maior mural a céu aberto de arte urbana da América Latina como parte de sua política de reconhecimento e incentivo às manifestações artísticas urbanas. A elaboração do mural, totalmente financiada pela gestão, contou com a participação de aproximadamente 200 artistas na composição de um mural com 15.000 m², divididos em 70 muros.

⁶ Aqui incluem-se os cartazes denominados “lambe-lambes”. Segundo a definição de Navarro (2016, p.62). “*Lambe/cartaz: Suporte em papel a ser afixado com cola industrial ou artesanal em locais públicos. Pode ser impresso artesanalmente em serigrafia, em gráfica comercial, ou ainda escrito ou pintado à mão. A técnica é tradicional e pode ser utilizada tanto para fins publicitários quanto artísticos*”.

estipulada e imobilizada. Henri Lefèbvre

Não há definição simples para aquilo que se denomina “arte de rua”. A natureza difusa dessa prática escapa inclusive de denominações precisas. Termos chave como *arte urbana* e *arte de rua* são usados de forma intercambiável (Ulmer, 2016). Em uma tentativa de definição, o pesquisador de arte urbana Ricardo Campos propõe:

(...) gostaria, então, de esboçar uma breve mas provisória definição da “Arte de Rua” contemporânea. Na verdade, deveria ser uma expressão no plural, dadas as múltiplas facetas daquilo que se pode enquadrar nesta categoria. (...) Em primeiro lugar, são formas estéticas (pictóricas, musicais, performativas, etc.) que tomam partido da rua e das suas particularidades, quer enquanto espaço físico, quer enquanto espaço social e simbólico. Deste modo, de alguma forma dialogam e interagem com o edificado, com a paisagem e com os habitantes, inscrevendo no próprio território as suas marcas de forma mais transitória ou permanente.

Em segundo lugar, são expressões não oficiais e não legitimadas pelas instâncias do poder ideológico (Estado, Municipalidade, Academia, Escola, etc.) como formas consagradas de arte. Logo, apresentam sempre um elemento de ruptura, de inovação ou subalternidade, que colide com as artes oficiais propagandeadas pelo regime e apadrinhadas pelos media, pelas indústrias culturais e pelo mercado da arte. (...)

Em terceiro lugar, são formatos vernaculares, muitas vezes provenientes de meios populares e de culturas urbanas invulgares que utilizam o espaço urbano para comunicar e não os convencionais media de massas.

Em quarto lugar, estas são artes democráticas. O facto de não estarem encerradas, protegidas e com acesso condicionado, converte-as em obras potencialmente disponíveis para todos.

Por último, eu diria que são geralmente de natureza efémera. São fenómenos imprevistos, transitórios, “sem hora marcada”, que ocorrem nos lugares e tempos mais inesperados. Como se depreende das minhas palavras, esta Arte Urbana tem sempre de transportar algo de alteridade, de diferença, de choque, que questione ou abale anteriores convicções éticas e estéticas. Enfim, a Arte enquanto “Outro” e a cidade como o terreno privilegiado para a sua manifestação. (Campos, 2013)

No meio urbano tais práticas são elaboradas por grupos extremamente heterogêneos, que incluem atores, *performers*, bailarinos, músicos, cineastas, arquitetos, pintores, muralistas, designers gráficos, grupos de jovens⁷, entre outros.

Neste trabalho não nos interessou rotular essa arte, admitimos sua condição fluida, essencialmente efémera, processual, coletiva e muitas vezes anônima.

Escolhemos observar e fotografar sete muros e fachadas selecionadas no trecho da rua Augusta que conduz ao centro da cidade⁸. Não procuramos registrar as obras individualmente, desmembradas de seu entorno. Registramos pichações, *graffitis*, lambe-lambes, *stickers*, *stencils*, em seu contexto urbano original, ou seja, misturadas aos anúncios publicitários, propagandas eleitorais, palavras de ordem, declarações de amor e palavras.

⁷ Frequentemente jovens moradores de bairros periféricos em busca de visibilidade na cidade formal, no caso dos *graffitis* e pichações.

⁸ A rua Augusta vai do centro de São Paulo ao bairro Jardim América. Um de seus trechos vai do centro à av. Paulista (região popular), e outro vai da av. Paulista ao Jd. América (região ocupada pela elite). Neste trabalho fotografamos apenas o primeiro trecho.

Verificamos que muitos artistas de rua realizam suas práticas por *diversão*⁹, sozinhos ou em grupos, buscando deixar sua marca pessoal na cidade, como em uma espécie de *jogo*¹⁰: cheios de ironia e humor, inserem nas paredes da cidade mensagens anárquicas ou com conteúdo compreensível apenas para seu grupo, contestando autoridades, expressando suas opiniões políticas, deixando sua assinatura, ou de seu grupo, e exibindo grande habilidade física ao alcançar áreas proibidas e(ou) de difícil acesso.

Assistir à prática desse jogo, ou seja, as transformações nos muros e fachadas fotografados ao longo do tempo, nos permitiu observar outra característica peculiar desse tipo de arte: ela está sempre em processo, nunca acabada. É realizada pelos artistas que justapõem¹¹ suas obras sobre as de outros e é modificada tanto pelo meio e intempéries, quanto pelos observadores que se sentem provocados a rasgá-la ou rasurá-la, interagindo diretamente com o que encontram em seu caminho. Como resultado, os painéis são verdadeiras *assemblages* ou *décollages*¹². A desordenada sobreposição de tintas e colagens cria novas texturas, modifica tonalidades, revela ricas camadas de histórias sobrepostas.

⁹ O que não implica na desvalorização da prática, tampouco na perda de seu caráter político.

¹⁰ A vivência da cidade a partir de atividades lúdicas, buscando aguçar a percepção e vinculação com o meio, remonta à prática e pensamento contestador das artes dos anos cinquenta e sessenta, com destaque para a obra do grupo de artistas da “Internacional Situacionista” (Jacques, 2003).

¹¹ A justaposição dos trabalhos é parte de uma prática frequentemente realizada pelos artistas de rua, e por eles denominada “atropelo”.

¹² A assemblage é a técnica de colagem, justaposição de imagens e objetos triviais numa superfície, visando à produção de novos sentidos. A *décollage* é a técnica de criação de imagens a partir de cortes e rasgos de uma imagem original, em geral realizada a partir de cartazes publicitários. (Argan, 1992; Navarro, 2016).



Figura 4 Sobreposição de colagens, pichações e intervenções variadas. Autora, 2016.

Para encontrar um traço comum ou dominante nessas manifestações artísticas que orientasse nosso trabalho foi importante pensar nessa arte não apenas em sua forma material, ou conteúdo visual, mas em seu papel enquanto agente revelador e transformador da realidade urbana. Segundo Pallamin, a arte urbana define-se *como prática social relacionada a modos de apropriação do espaço urbano* (2000, p. 46), (...) *é vista como um trabalho social, um ramo da produção da cidade, expondo e materializando suas conflitantes relações sociais.* (2000, p.20).

Ao praticar sua arte nas ruas, os artistas não apenas deixam suas marcas identitárias no espaço como, ao fazê-las, se confrontam com distintas formas de controle realizadas pelo Estado e pela iniciativa privada. Tais manifestações artísticas antagonizam com esse controle e evidenciam a grande vigilância a qual nossos espaços urbanos estão submetidos, demonstrando o quanto o espaço público não é livre, e muito menos neutro. Conforme exposto por Ulmer:

(...) os artistas de rua se reapropriam do espaço visual dos espaços públicos, não atuando somente em áreas disputadas dentro das cidades, mas sobretudo realizando um esforço muito maior de reformular a imagem e re-imaginar a cidade. Os artistas de rua, portanto, estão produzindo um trabalho que revela a cidade como ela é, enquanto imagina no que ela poderia se tornar. A batalha pelo espaço ocorre tanto pelo momento presente como por um futuro socialmente mais justo.¹³ (2016, p.443)

Expandindo nossa reflexão, identificamos algumas questões que nos pareceram importantes para pensar o potencial transformador que esse tipo de arte pode operar no espaço urbano: a) as transformações ocorridas onde as manifestações artísticas se implantam escapam do aspecto meramente visual, atuam na percepção do lugar, permitindo o estabelecimento de relações inusitadas e tensões entre quem as observa, o objeto artístico, e a estrutura urbana; b) a experiência do observador é decisiva, seja como receptor da mensagem, ou como coautor, que ativamente a modifica; c) a experiência do autor também é fundamental. A prática de realizar a arte em um suporte arquitetônico, muitas vezes de difícil acesso, subvertendo a lei, transforma a experiência artística não apenas em uma atividade intelectual e subversiva, mas em uma experiência intensamente física, provocativa e política.

Entendendo que a cidade tem seus sentidos recriados a todo momento através da arte de rua, nos ocupamos em realizar o registro fotográfico dos muros, diariamente, ao longo de 200 dias. Ao acompanharmos sua transformação, nos sentimos de alguma forma participantes, testemunhando suas mudanças e eternizando suas imagens para o futuro.

Rua Augusta: formação de uma identidade urbana

Elegemos fotografar muros localizados na rua Augusta, na fração delimitada pelas ruas Antônio Carlos e Peixoto Gomide. Tal eixo constitui-se historicamente como relevante caminho de conexão viária entre o centro histórico de São Paulo e a região da avenida Paulista, e tem exercido um importante papel como eixo cultural, comercial e de entretenimento da cidade.

¹³Tradução própria do original em Inglês.

Conforme descreve Felipe Pissardo (2013), as transformações por que tem passado a rua Augusta refletem as muitas mudanças urbanas e sociais enfrentadas pela cidade de São Paulo como um todo. A partir da década de 1950 verifica-se a migração, para essa rua, de grande parte do comércio voltado para a elite, antes localizado no centro da cidade. A conformação dessa nova centralidade comercial afeta a configuração físico-espacial da via, com a substituição de residências por lojas e edifícios empresariais, além de hotéis e clubes sociais. Tal mudança também provoca um aumento relevante na circulação de veículos e de pessoas. A rua Augusta vai, nesse contexto, ser transformada em centro de compras, local de passeio, encontro, sociabilidade e consumo da elite paulistana, conforme evidencia o cantor e compositor Tom Zé, na canção intitulada “Augusta, Angélica e Consolação”:

“Augusta, que saudade,
 Você era (tão) vaidosa,
 Que saudade,
 E gastava o meu dinheiro,
 Que saudade,
 Com roupas importadas
 E outras bobagens”
 (Tom Zé, 1973)

A partir dos anos 1960 e 1970 a via se torna também centro de atração cultural na cidade, concentrando cinemas, teatros, bares e clubes noturnos. Segundo Frúgoli (2000), a implantação do Museu de Arte Moderna na avenida Paulista, em 1968, evidencia a transferência do polo cultural da região central da cidade para essa área. Ali se instalam também hotéis, inicialmente atendendo aos segmentos de luxo e grandes empresas situadas na avenida Paulista e, em um segundo momento, dando suporte à prática da prostituição, que ali começava a se disseminar.

No final da década de 1970, meados da década de 1980, assistimos, paulatinamente, à transferência do comércio de luxo da via para os recém inaugurados shopping centers, o que acarretou na gradativa substituição destes usos por outros, ligados especialmente ao lazer noturno. Amplia-se, nas décadas seguintes, a instalação de casas de prostituição, saunas, casas de massagens e bares, contribuindo para a formação de uma imagem “boêmia” desse trecho da via voltado ao centro da cidade. Na década seguinte essa região já tem sua identidade difundida como corredor de lazer sexual da região, cuja denominação espacial popular na cultura brasileira é conhecida por “zona”. Torna-se a “Zona do Baixo Augusta”, como é conhecida até hoje.

O universo do “submundo” e da ilegalidade encontrado na rua Augusta passa a ser constantemente retratado pela arte, seja em formato de literatura, filmes, artes plásticas ou fotografia. (...)É interessante perceber que, nas décadas de 1980 e 1990, a rua ganha força na arte e na mídia ao refletir a crise econômica e social que o país estava passando, contrastando com sua antiga imagem de prosperidade econômica e alto luxo. (Pissardo, 2013, p.142)

É importante observar que a região também torna-se *locus* de uso e visibilidade de outros grupos socialmente estigmatizados da sociedade, tais como os LGBTI¹⁴, que passam a ver naquele contexto uma possibilidade de expressão e sociabilidade, em relativa segurança. Embora, segundo França (2006), a rua Augusta não estivesse

¹⁴ Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e pessoas intersex.

fortemente inserida nas duas “manchas” gays de São Paulo, a saber os eixos “Antigo Centro” e “Paulista-Jardins”, parte do público LGBTI da cidade passa, a partir da segunda metade da década de 1990, a frequentar essa área por *“apreciar o ar “decadente” da região, tomada por prostitutas, pedintes e “botecos sujos”, recorrendo a uma espécie de resignificação do “lixo”, transformado em luxo(...)”* (França, 2006, p.75). É nesse contexto que o capital reconhece no público LGBTI um excelente nicho consumidor, e passa a investir na região como um todo, incrementando os serviços para esse público e explorando a ambiência *underground* de lazer e cultura lá conformada. Pouco a pouco, a região vai configurar um território de diversidade.

Assim se conformou a identidade urbana da rua Augusta como a conhecemos nos dias de hoje: produto de uma sedimentação de tempos (momentos históricos), e vivências (individuais e de grupos) muito variados. Progressivamente se consolidou como um lugar vívido, espaço de mistura, de alteridade, de desvio, de liberdade. Um quadro propício à eclosão e difusão da arte de rua, oferecendo espaço, visibilidade e acolhimento para as práticas artísticas que viriam a se intensificar na região nas décadas seguintes.

Rua Augusta hoje: registo fotográfico

Não há paredes em branco na rua Augusta. Cada centímetro quadrado de seus muros está, ou será em breve canibalizado por cartazes, frases ou pichações. A rua com identidade mais boêmia e camaleônica da cidade de São Paulo expõe seus muros como telas efêmeras, repletas de conteúdo visual, ideológico e imagético. Testemunhando as mudanças constantes na via, nos ocupamos em realizar o seu registo fotográfico diariamente em dois períodos de cem dias, entre Fevereiro e Maio de 2016 e 2017, totalizando mais de 1.400 fotos¹⁵.

Não foi nossa intenção, nesse levantamento de predominante subjetividade, realizar um mapeamento total das superfícies onde a arte urbana é encontrada na via. Buscamos exemplificar as mudanças de conteúdo e formas de expressão artística encontradas em áreas onde, cotidianamente, pudemos observar uma maior variedade de ocorrências. Nesse sentido, elegemos 7 painéis que julgamos representativos de um conjunto muito maior de muros e fachadas que constitui a via. Buscamos, desta forma, compreender o discurso visual encontrado na arte da rua Augusta, a partir do registo de parte de seu acervo.

Os primeiros painéis fotografados ficam no cruzamento com a rua Antônio Carlos e são as faces de um amplo pilar de edifício localizado na esquina. Por se localizar em um alargamento na calçada, é local de encontro e permanência constante de pedestres, pequena área de estar em meio à via. Espaço de grande visibilidade, disputado não apenas entre os artistas de rua, mas também entre vendedores informais e por pessoas em situação de rua. Ali encontramos com frequência trabalhos em lambe-lambe do artista Luis Bueno¹⁶, denominados “Pelé Beijeiro”, cuja imagem do ídolo do futebol brasileiro Pelé, beijando diversas celebridades, se tornou conhecida, já foi exposta em galerias, e hoje estampa também camisetas. Em nossos registros fotográficos na rua pudemos observar esta

¹⁵ Parte das fotografias foi, posteriormente, exposta em uma galeria pública, localizada a poucas quadras dos locais fotografados. Galeria Passagem Literária da Consolação, Agosto - Outubro 2016, rua da Consolação, sem número, esquina com avenida Paulista, São Paulo.

¹⁶ O trabalho mencionado, “Pelé Beijeiro”, foi exposto na galeria do Sesc 24 de Maio, na exposição “São Paulo não é uma cidade – Invenções do Centro”, de 22/8/2017 a 28/1/2018. O mesmo trabalho estampa camisetas e cartazes vendidos, entre outros lugares, na loja El Cabritón, localizada na rua Augusta, 2008 <<disponível em: <https://www.elcabriton.com/masculino/camiseta/bueno-caos>>>

obra sofrendo alterações: sendo rasgada, rasurada, recoberta por intervenções do próprio autor e de anônimos. Também vimos diversas manifestações de reconhecimento, afeto e até zelo pelo trabalho: a constante parada de passantes para tirar fotografias, e a remoção de cartazes colados sobre a obra, quando recoberta por outros cartazes.



Figura 5 A sequência de imagens acima mostra as transformações frequentes na superfície do pilar no ano de 2016. Autora, 2016.



Figura 6 A sequência de fotografias acima mostra a manutenção da obra de Luis Bueno no mesmo pilar, em 2017. Também se observa o aumento da população de moradores de rua e vendedores informais no local. Autora, 2017.

A observação das sequências fotográficas realizadas nos 7 muros em 2016 e 2017 nos permitiu comparar a trajetória de obras como o “Pelé Beijoqueiro” ao longo dos dois anos. Percebemos que em 2016 a maioria das superfícies fotografadas passou por muito mais transformações do que no ano seguinte, momento em que a prefeitura instaurou o programa “Cidade Linda”, removendo de parte das vias da cidade obras consagradas. Apesar de não termos identificado nenhuma ação desse programa removendo trabalhos instalados na rua Augusta, percebemos o forte impacto que ele teve na prática artística, notada pela redução do número de intervenções aplicadas à via, o que, por um lado, empobreceu e dificultou a atividade dos artistas, mas, por outro, prolongou a vida de obras ali já instaladas, como os lambe-lambes de Bueno.

O que se viu nas demais paredes fotografadas foi uma grande variedade de intervenções artísticas. Frequentemente provocativo, o conteúdo dessas obras não se vale só das palavras como elementos de significado. Exploram formas, tipologias, cores, sonoridades, estranhamentos, significados ambíguos. Fazem dos muros canais de comunicação compartilhada, espaços de opinião, de investigação e de diálogo, exibidos a centenas de pessoas que passam por ali todos os dias.

Os muros da rua Augusta estão repletos de significados aos que a eles voltam os olhos. Sua (boa) leitura vai muito além da mera decodificação dos caracteres e imagens. É preciso perceber o contexto, o que implica olhar além dos assuntos dos quais as intervenções falam individualmente, é necessário reconhecer também o entorno e a sociedade com o qual elas dialogam.



Figura 4 Montagem com fotografias de trabalhos do coletivo “Transverso” encontrados na rua Augusta. Autora, 2016.



Figura 5 Montagem com fotografias de trabalhos de anônimos encontrados na rua Augusta, cartazes do coletivo “Frida Feminista” e de divulgação da 21ª Parada LGBT de São Paulo. Autora, 2017.



Figura 6 Montagem com fotografias de trabalhos de anônimos encontrados na rua Augusta. Autora, 2016.

É importante observar que a metamorfose vista nas superfícies da rua Augusta também refletiu as intensas transformações no plano político vivenciadas no país durante o período fotografado, sendo impossível ignorar o teor político de muitos dos cartazes e inscrições.



Figura 7 Cartazes que expressam o (turbulento) cenário político brasileiro com mensagens convocatórias para manifestações políticas, de impeachment e novas eleições gerais (01/04/2016). Autora, 2016.



Figura 8 Cartazes convocatórios para greve geral (25/04/2017) Autora, 2017.

O início dos anos de 2016 e 2017 foi marcado por acontecimentos importantes na vida política do Brasil: o

impeachment da presidente Dilma Roussef e sua substituição pelo impopular vice-presidente Michel Temer, que implementou reformas trabalhistas e previdenciárias¹⁷; chegou ao fim o mandato na prefeitura de São Paulo de Fernando Haddad, que apoiava a arte de rua, e foi eleito o prefeito João Doria, que implementou o programa “Cidade Linda”, já citado anteriormente. Sendo assim, a pesquisa também apresentou interesse enquanto registro histórico de um momento bastante turbulento da história brasileira.

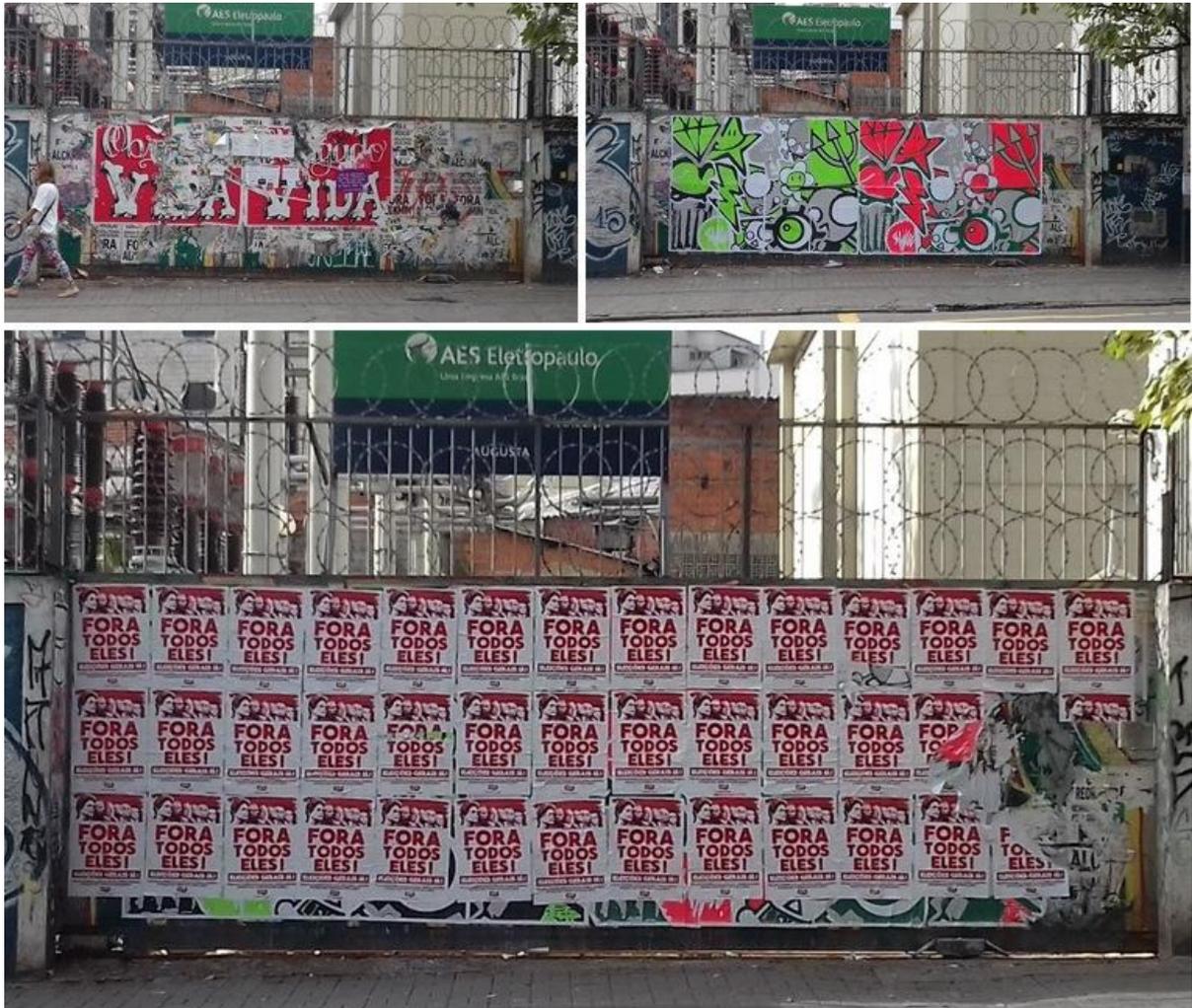


Figura 9 A sequência acima mostra a rica sobreposição em camadas das intervenções, passando de um conteúdo diverso para cartazes convocando eleições gerais, onde lê-se a mensagem “Fora todos eles! Eleições gerais já!”. Autora, 2016

¹⁷ Entre outras medidas impopulares.

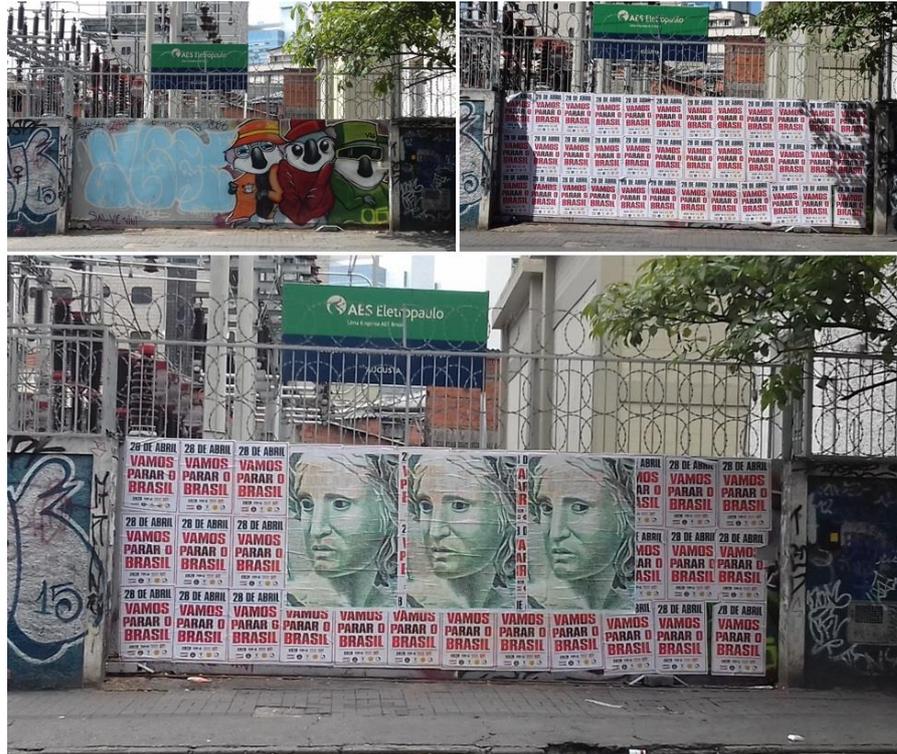


Figura 10 A sequência acima mostra, no mesmo local das fotos anteriores, um ano depois, a sobreposição de pichações e grafites por cartazes convocatórios para greve geral (25/04/2017). Também vê-se o cobrimento dos cartazes políticos por irônica obra com a imagem da efigie da República encontrada nas cédulas da moeda brasileira. Autora, 2017.

Revitalização versus identidade

De acordo com o quadro exposto anteriormente, a rua Augusta se tornou território apropriado por grupos sociais diversos, conformando uma identidade urbana bastante característica, marcada por intensa vitalidade. O amplo interesse que a via desperta na mídia e nas artes em geral confirma seu dinamismo, ainda que mobilizado por um público *underground* e estigmatizado, como vimos anteriormente. A diversidade assim, parece ser desejada pelo poder público e pela iniciativa privada, mas apenas uma “diversidade controlada”, que atraia um público específico consumidor e gerador de lucro, incompatível com algumas das práticas e usos tradicionais do local.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a rua Augusta se consolidava como território de diversidade, lazer e arte de rua, assistimos ao aparecimento de ações e legislação repressivas, no âmbito municipal, que deram ênfase à normatização dos usos e espaços da cidade. Destacamos a instauração da Lei Cidade Limpa¹⁸ (SÃO PAULO, 2006), e aproximadamente 10 anos depois, o Programa Cidade Linda (SÃO PAULO, 2017), conduzidos pelas gestões dos partidos políticos DEM e PSDB, respectivamente.

¹⁸ A Lei nº 14.223, instituída em 26 de dezembro de 2006, pelo então prefeito Gilberto Kassab (DEM), dispõe sobre a ordenação dos elementos que compõem a paisagem urbana. Regula, portanto, desde a instalação de anúncios publicitários, até a arte urbana, chamada de arte pública, na cartilha Manual Ilustrado de Aplicação da Lei Cidade Limpa e normas complementares (São Paulo, 2016). É importante frisar que o referido manual, determina que a arte pública “não poderá fazer referência a marcas ou produtos comerciais, nem conter referências ou mensagens de cunho pornográfico, racista, preconceituoso, ilegal ou ofensivo a grupos religiosos, étnicos ou culturais.

Em um contexto geral, essas formas de atuação das gestões municipais se revelaram semelhantes no que tange à arte urbana: ambas incorporaram, além da fiscalização extensiva, efetivas ações de remoção de intervenções, bem como de anúncios publicitários, sob pretexto da “revitalização”¹⁹ dos espaços urbanos e proteção da paisagem. Em consonância com esse discurso, percebemos que, durante os anos 2000, a implementação da Lei Cidade Limpa na rua Augusta mobilizou apenas ações restritivas de fiscalização e remoção de publicidade dos muros e fachadas, onde podia-se observar diferentes letreiros das conhecidas casas noturnas da zona do “Baixo Augusta”. Não assistimos ao apagamento de *graffitis* e pichações, nem à remoção de cartazes das superfícies da via nessas ações municipais. Essa ausência de ação das autoridades, já sinaliza uma assimilação da imagem ou estética da via, constituída em grande parte por arte urbana.

Anos mais tarde, de maneira contundente, as artes aqui analisadas passaram por um processo de valorização, que afetou, de forma análoga, toda a região. Assistimos a um movimento de extrema valorização do solo urbano pelo mercado imobiliário, interessado em valer-se da imagem e localização privilegiadas da região da rua Augusta no contexto paulistano. Dessa forma, a partir da gradual incorporação da região pelo mercado, a fração estudada voltou a constituir-se enquanto centralidade de consumo, contando com uma ampla e diversa oferta de atividades culturais e serviços, vinculados, inclusive, às práticas artísticas objeto deste estudo.

A partir dos anos 2000, assistiu-se a incorporação das artes urbanas pelos estabelecimentos comerciais da região, com a aplicação comissionada de *graffitis* às fachadas dos novos clubes noturnos²⁰, teatros, bares e restaurantes, conformando uma ambiência urbana singular. Rapidamente os desenhos dos *graffitis* e mensagens dos lambes começaram a aparecer também estampando produtos vendidos na via: camisetas, canecas, *posters*, imãs de geladeira, etc. Cooptada pelo mercado, a estética da arte urbana converte-se em identidade visual, comercialmente explorada, logomarca turística da região da rua Augusta. Nesses sentido, os *graffitis*, pichos, *stencils* e lambes, muitas vezes contestatórios, que contribuem na conformação de uma identidade urbana com códigos estéticos e comportamentais específicos, passam a ser dialeticamente incorporados pelo mercado.

Em paralelo assistimos, na primeira década dos anos 2000, a uma grande valorização fundiária da região. Conforme registrado pelo índice Fipe Zap²¹, o preço do metro quadrado na rua Augusta atinge um aumento de aproximadamente 170% em cinco anos, entre 2008 e 2013. Assiste-se ao crescimento do número de construções de caráter residencial voltadas a um público predominantemente jovem, de segmentos sociais médios e altos, atraídos pela ambiência conformada pelas práticas desenvolvidas na região, vinculadas ao lazer, cultura e diversidade.

¹⁹ O termo “revitalização” disfarça o caráter moralizador, higienista e repressivo das ações públicas que vieram a caracterizar os anos 2000. Segundo Moura *et al* “revitalização assenta na implementação de um processo de planejamento estratégico, capaz de reconhecer, manter e introduzir valores de forma cumulativa e sinérgica. Isto é, intervém a médio e longo prazo, de forma relacional, assumindo e promovendo os vínculos entre territórios, actividades e pessoas (...)obriga a intervir na melhoria da qualidade do ambiente urbano, das condições socioeconómicas ou no quadro de vida de um determinado território (‘território de revitalização urbana’), baseando-se numa visão global, actuando de forma integrada e concertando um grande número de domínios e dimensões de intervenção” (Moura et al, 2006, p.21).

²⁰ Conforme exposto em reportagem da revista Veja S.Paulo, em 2008 o clube noturno Vegas comissionou a pintura de painéis nas fachadas de diversos estabelecimentos comerciais da via, dando um visual de destaque à zona do Baixo Augusta. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/cidades/grafite-saida-para-evitar-pichadores/>>.

²¹ Conforme exposto em reportagem da revista Exame de 30 de Dezembro de 2013. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/seu-dinheiro/imoveis-anunciados-no-baixo-augusta-sobem-172-em-5-anos/>>.

É importante ressaltar que a chegada de novos frequentadores, juntamente com novos empreendimentos, acaba interferindo nas práticas pré-existentes na via, e acarreta em sua transformação pela substituição do perfil econômico de seus habitantes e usuários, constituindo-se enquanto parte importante de um processo denominado por “gentrificação”. Ao se ver forçado a fechar as portas de seu empreendimento – o clube noturno “Vegas”, o empresário Facundo Guerra se diz justamente vítima do processo de valorização imobiliária da região:

(...) A rua Augusta, antes desolada, hoje representa a cara de nossa cidade. E ironicamente foi o sucesso do clube e, por consequência, da rua Augusta, que acabou por vitimar o Vegas: o galpão onde o mesmo se encontra recebeu uma proposta de compra milionária para ali ser montado um empreendimento imobiliário. Como inquilinos nunca poderíamos cobrir a oferta que o imóvel recebeu e batalhamos até o último segundo, mas nesta segunda-feira resolvemos jogar a toalha. O Vegas tombou não por conta da falência do projeto, mas em virtude do preço do metro quadrado na região, hoje uma das mais valorizadas de São Paulo.²² (G1, 17/04/2012 apud Pissardo, 2013, p.161)

Nesse sentido, entendemos que o conjunto que compõe os usos, consumos e as práticas presentes na rua Augusta, incluindo a arte urbana, passou a ser valorizado e agenciado pelo capital imobiliário que viu na ambiência conformada na região, junto aos símbolos e *lifestyle* a ela vinculados, um grande potencial para a sua (re)produção.

Rua Augusta: um território livre?

Apesar da arte urbana objeto do presente estudo ser legalmente proibida, e portanto, revelar-se transgressora às normas e instituições que pretendem controlá-la, esta manifesta-se livre e espontaneamente pela rua Augusta à medida em que é apreciada por grande parte dos usuários desta via, que a reconhecem enquanto forma livre de expressão. Tal fato, somado à sua incorporação pelo mercado, revela o caráter dúbio dessas manifestações: ora desviantes, ora cooptadas.

Com o reconhecimento e a valorização dessas manifestações de arte urbana enquanto lucrativas, e portanto desejáveis para o setor imobiliário (e turístico), as gestões municipais praticaram e continuam praticando uma sorte de invisibilidade de sua ilegalidade, evidenciada pela ausência de ações repressivas frente às manifestações artísticas na rua Augusta. O mesmo não ocorre em outros espaços da cidade onde a arte urbana é fortemente reprimida por representar, muitas vezes, a expressão dos “indesejáveis” com suas mensagens contestadoras, contra hegemônicas, e portanto, incômodas a alguns setores da sociedade.

Isto posto fica evidente como as últimas gestões atuam seletivamente na repressão das ações artísticas, demonstrando uma postura ambígua, evidenciada pela repressão ou permissividade dessas práticas a depender de sua inserção no contexto urbano. Um exemplo disso refere-se à postura assumida pelo poder público no caso da Augusta, e contrariamente, na avenida Vinte e Três de Maio²³. Assim sendo, cabe-nos questionar: Seria a Augusta um território livre para essas (e outras) ilegalidades, enquanto se mantiver lucrativa?

²² Conforme exposto em reportagem do canal de notícias G1 em 17/04/2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/04/vegas-fecha-e-deve-dar-lugar-predio-na-rua-augusta-diz-dono.html>>.

²³ Conforme nota de rodapé 3.

Referências

- Argan, G. C. (2013). *Arte Moderna*. São Paulo, BR: Companhia das Letras.
- Britto, F. D., Jacques, P. B. (2009). CORPOCIDADE: arte enquanto micro-resistência urbana. *Fractal: Revista de Psicologia*, 21(2), 337-350. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/fractal/v21n2/10.pdf>. Acesso em: 08 maio 2018.
- Campos, R. (2012). Paredes comunicantes. Foto-ensaio sobre espaço público e comunicação ilegal. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 1(1), 73-76. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cadernosaa/746>. Acesso em: 13 maio 2018.
- Campos, R. (2013). A arte urbana enquanto “outro”. *Revista online V!RUS*, 9. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus09/?sec=5&item=44&lang=pt>. Acesso em: 13 maio 2018.
- Franco, S. M. (2009). *Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo*. (Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e urbanismo, Universidade de São Paulo). Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-18052010-092159/pt-br.php>
- Frugoli, H. (1995). *São Paulo: espaços públicos e interação social*. São Paulo, BR: Editora Marco Zero.
- Frugoli, H. (2000). *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo, BR: Edusp.
- G1. Vegas fecha e deve dar lugar a prédio na rua Augusta. São Paulo, 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/04/vegas-fecha-e-deve-dar-lugar-predio-na-rua-augusta-diz-dono.html>. Acesso em <24/05/2018>
- Isnardis, A. (2017). Pinturas rupestres urbanas. *Revista de Arqueologia*, 10(1), 143-161. Disponível em: <https://revista.sabnet.com.br/revista/index.php/SAB/article/view/124>. Acesso em 01 maio, 2018.
- Jacques, P. B. (2003). *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro, BR: Casa da Palavra.
- Jacques, P. B. (2009). “Notas sobre espaço público e imagens da cidade”. *Revista Arquitectos: Portal Vitruvius*, 110(02). Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/10.110/41>. Acesso em: 22 fev.2018.

- Jacques, P. B. (2013). “O grande jogo do caminhar”. *Revista Arqutextos: Portal Vitruvius*, 141(04). Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/12.141/4884>. Acesso em: 01 Maio 2018.
- Lefebvre, H. (2008). *O direito à cidade*. São Paulo, BR: Centauro.
- Lefebvre, H (2002). *A revolução urbana*. Belo Horizonte, BR: Editora UFMG.
- Navarro, L. (2016). *Pele de propaganda: lambes e stickers em Belo Horizonte (2000-2010)*. Belo Horizonte, BR: Editora do Autor. Disponível em: https://issuu.com/marcelolustosa/docs/livro_peledepropaganda_web. Acesso em 01 maio 2018.
- Moura, D. *et al* (2006). A revitalização urbana: contributos para a definição de um conceito operativo. *Cidades, Comunidades e Territórios*, 12(13), 15-34. Disponível em: <http://revistas.rcaap.pt/cct/article/view/9228/6675>. Acesso em 23 Maio de 2018.
- Pissardo, F. M. (2013). *A rua apropriada: um estudo sobre as transformações e usos urbanos na Rua Augusta (São Paulo, 1891-2012)* (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo). Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-12082013-101209/pt-br.php>. Acesso em 01 maio 2018.
- Silva, A.(2001). *Imaginários urbanos*. São Paulo, BR: Editora Perspectiva.
- Silva, A. (2014). *Imaginários: estranhamentos urbanos*. São Paulo, BR: Edições Sesc São Paulo.
- Souza, G. G. E. (2011). *Territórios estéticos: a experiência do Projeto Arte/Cidade em São Paulo (1994/2002)*. São Paulo, BR: Annablume; FAPESP.
- Soares, F. B. F. (2016). *Nóis pixa, você pinta, vamos ver quem tem mais tinta: direito à cidade e resistência nos espaços urbanos*. (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Direito, Universidade federal de Minas Gerais). Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUOS-ASJH49>. Acesso em 01 Maio 2018.
- São Paulo, P (2016). *Manual Ilustrado de Aplicação da Lei Cidade Limpa e normas complementares*. Disponível via Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano em: <http://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2016/10/Cartilha-Lei-Cidade-Limpa.pdf>. Acesso em 15 Maio 2018.

Ulmer, J. (2017). Writing Urban Space: Street Art, Democracy, and Photographic Cartography. *Cultural Studies. Critical Methodologies*, 17(6), 491–502. SAGE Publications, 2016. Disponível em:<https://www.academia.edu/26485846/Writing_urban_space_Street_art_democracy_and_photographic_cartography>. Acesso em 01 maio 2018.

Quando o Papo é Reto: rap, narrativas que desafiam as imagens contadas e cantadas da cidade de São Paulo¹

Quando o Papo é Reto: rap, narratives that challenge the images told and sung in the city of São Paulo

Francisca do R. Alexandre de Azevedo | francisca.alexandre@hotmail.com

UFF - Universidade Federal Fluminense, PPGAU - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Fernanda Sánchez | sanchezf2010@gmail.com

UFF - Universidade Federal Fluminense, PPGAU - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Resumo

O rap, enquanto produção artístico-musical com uma inscrição territorial e de classe foi escolhido, no presente trabalho, como instrumento para entender as disputas, tensões territoriais e político-simbólicas, permitindo compreender, de um modo complexo, a realidade da cidade e os efeitos das transformações urbanas nos cidadãos, moradores e trabalhadores de favelas e periferias da metrópole. Busca-se o reconhecimento dessa forma específica de ler a cidade, pela narrativa do rap, uma aproximação ao processo de produção do espaço urbano pela lente da cultura, escolhendo para análise a cidade de São Paulo. Para o desenvolvimento da reflexão, foram realizadas pesquisas discográficas, análise das letras, entrevistas, documentários, observação em shows e eventos sobre o universo do rap, coleta de informações e notícias veiculadas em jornais, sites, redes sociais, que abordassem ou tangenciassem os assuntos estudados.

Palavras-chave:

rap, cultura, território, disputas

Abstract

Rap, as an artistic-musical production with a territorial and class registration was chosen in the present work as an instrument to understand the disputes, territorial and political-symbolic tensions, allowing a complex understanding of the reality of the city and the effects of urban transformations on city dwellers, residents and workers in favelas and peripheries of the metropolis. It seeks to recognize this specific way of reading the city, by the narrative of rap, an approach to the process of production of urban space by the lens of culture, choosing for analysis the city of São Paulo. For the development of the reflection, discographic researches, literature analysis, interviews, documentaries, observation in shows and events about the universe of rap, collection of information and news published in newspapers, websites, social networks, that dealt with or touched the issues studied.

Keywords:

rap, culture, territory, disputes

¹ Este artigo foi produzido com base na dissertação de mestrado de Francisca Alexandre, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Fernanda Sánchez, defendida em abril de 2018, no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – PPGAU – UFF.

As políticas urbanas neoliberais, adotadas há cerca de duas décadas no Brasil, vêm sendo formuladas no âmbito de uma economia que afirma visões de mundo, noções e imagens, as quais acompanham as ações de reestruturação urbana. Mediante manipulação de imagens do real em suas dimensões simbólica, política e territorial, por diversas vezes, situações urbanas ou acontecimentos sobressaem ou são distorcidos, ocultando importantes processos, ações sociais e espaciais que transformam as cidades. (Sánchez, 2011). Tais processos são construídos por meio de discursos operacionalizados por uma mídia hegemônica, em seus diversos veículos e suportes.

Esses veículos e suportes são poderosas ferramentas para afirmação de ideologias, como aponta Milton Santos: “Como as atividades hegemônicas são, hoje, todas elas, fundadas nessa técnica, o discurso aparece como algo capital na produção da existência de todos. Essa imprescindibilidade de um discurso que antecede a tudo - a começar pela própria técnica, a produção, o consumo e o poder - abre a porta à ideologia.” (Santos, 2008: 50).

Desvendar essas narrativas e linguagens, pelo rap, pode ser uma chave interpretativa para reconhecer as diferentes ideologias e atores sociais que figuram e coexistem na cidade, assim como perceber de que maneira eles vivenciam, disputam e representam as mudanças relacionadas aos processos de intervenção no espaço urbano, bem como às políticas de controle sócio territorial, que acompanham os objetivos e estratégias das instituições de poder e de dominação.

Por detrás da “cidade concebida”, representada nos planos, nos ideários urbanísticos e materializada nas grandes intervenções, encontra-se a “cidade vivida”, produto do desenvolvimento desigual, latente nos dramas da vida cotidiana, nas lutas urbanas, na resistência e também na festa e na simultaneidade, essência da experiência urbana.

Breves notas sobre o rap na cidade de São Paulo e Mapas da Desigualdade

Nos últimos anos o rap vem ganhando espaço na cena cultural brasileira. Contudo, não é de agora que o gênero vem sendo produzido no país. O Rap, desde sua origem, é o gênero musical da resistência e da luta social. Repente da vida real, dele faz emergir uma cidade escamoteada pelo discurso dominante, revela a posição do dominado e do lugar que ele ocupa na sociedade e na cidade – “Favela ainda é senzala João” - o rapper Emicida², em sua música acende a questão.

O rap³ já bastante consolidado nas periferias norte americanas desde a década de 1970, superou as barreiras linguísticas e geográficas, e começou a ser elaborado na cidade de São Paulo em meados da década de 1980, como expressão cultural e meio comunicacional, capaz de reunir por meio da crítica e do discurso engajado, a dura experiência na qual os periféricos da cidade estão inseridos. Originalmente produzido no Bronx, possibilitou aos

² Emicida é um rapper, cantor e compositor natural da cidade de São Paulo, Brasil. Considerado uma das maiores revelações do rap nacional da década de 2000.

³ Cabe aqui esclarecer que dentre uma enorme gama de segmentos e variações dentro do estilo musical, o trabalho busca analisar o segmento “rap engajado”, aquele que não compactua ou convive de modo amistoso com a ordem instituída, a do capital. O rap engajado recheia suas letras sobre o cotidiano de inúmeras dificuldades.

jovens de outros contextos questionar as formas de opressão que os atingiam, adquirindo contornos locais e particulares.

A cidade de São Paulo é considerada o berço do hip hop no Brasil, isto é, na qual o movimento surgiu com força. Em meados dos anos 1980, o estilo musical teve sua produção assentada nas periferias. Não por acaso, se trata de um momento aonde acentuadas transformações entraram em curso no cenário nacional, nos planos da economia, da política e das esferas sociais e se consolidaram nas ideias e práticas neoliberais.

Apesar das influências norte-americanas, o rap adquiriu contornos locais face aspectos culturais e às transformações urbanas da capital paulista. A segregação socioespacial, o desemprego, a violência policial, o preconceito e as diferentes formas de exclusão que atingem os jovens paulistanos de forma mais aguda a partir da década de 1980 relacionam-se com aspectos socioeconômicos mais amplos de reestruturação da metrópole paulistana. A exemplo, trecho da música Fim de Semana no Parque:

Olha só aquele clube que da hora
 Olha aquela quadra
 Olha aquele campo, olha
 Olha quanta gente
 Tem sorveteria cinema piscina quente
 Olha quanto boy
 Olha quanta mina
 Afoga esta vaca dentro da piscina
 Tem corrida de kart dá prá vê
 É igualzinha ao que eu vi ontem na TV
Olha só aquele clube que da hora
Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora
 Nem se lembra do dinheiro que tem que levar
 Do seu pai bem louco gritando dentro do bar
 Nem se lembra de ontem
 De hoje e o futuro?
 Ele apenas sonha através do muro
 (Trecho da música: Fim de Semana no Parque, Racionais MC's, 1993, grifos nossos).

Os autores e atores sociais do rap, do grupo Racionais MC's⁴, fizeram o registro a partir da sua perspectiva (de quem se encontra do lado de fora) do momento em que os muros dos condomínios das classes média e alta começam a subir como febre nas áreas nobres, delimitando fronteiras físicas e sociais na cidade. É possível perceber a falta de perspectiva de quem mora na periferia e os problemas causados pela apartação social e racial. O processo de erguimento de muros e a fortificação da cidade resultaram, entre outras consequências, no esvaziamento da vida cultural no centro urbano e no aprofundamento da vida cotidiana da periferia.

Através de categorias próprias, as músicas têm se fixado em questões relativas à segregação socioespacial. Registram inclusive as implicações territoriais da desigualdade social: do processo de fortificação urbana que separa a elite em condomínios fechados e as classes populares nas periferias carentes de infraestrutura.

⁴ Racionais MC's é um grupo paulista de rap, fundado em 1988, e formado pelos MC's Mano Brown, Edi Rock e Ice Blue e o DJ KL Jay. É o maior grupo de Rap do Brasil e está entre as bandas mais influentes do país.

Possivelmente, a difusão do rap (rhythm and poetry, dos guetos norte americanos) na cidade de São Paulo pode estar associada à opressão e desigualdade existentes na capital paulista, a mais opressiva das cidades brasileiras. Dentre os elementos constitutivos do movimento hip hop, o rap consolidou-se como o mais expressivo. O número significativo de grupos de rap, a produção de discos, as gravadoras independentes, as posses, e as rádios comunitárias, fizeram do rap de São Paulo uma referência nacional.

A explicação que se dá para o rap ter se desenvolvido mais expressivamente nas periferias de São Paulo do que em qualquer outra periferia do país é dada por outros diversos fatores. A reflexão desenvolvida por Wacquant (2005) evidencia que a trajetória de reestruturação econômica, e os seus impactos na sociedade se diferenciam em razão das matrizes históricas sob as quais em cada região (ou país) se deram a formação das classes, do Estado e da hierarquia social. A análise das semelhanças e diferenças entre os periferizados no Rio de Janeiro e São Paulo é contestada, por exemplo, quando vista apenas como resultado socioterritorial da globalização econômica:

Uma favela brasileira pode ser muito semelhante a um gueto negro norte-americano quando comparamos as suas respectivas condições sociodemográficas, pois ambos são territórios de concentração de camadas pobres com forte presença de segmentos não-brancos, jovens e velhos, de alta taxa de desemprego, especialmente entre os jovens, de família chefiadas por mulheres etc. Quando comparamos, porém, os lugares ocupados por uma e outro em seus respectivos espaços sociais, verificamos a existência de fortes diferenças. Em primeiro lugar, o termo "favela", embora pretenda descrever uma situação socialmente homogênea, esconde fortes diferenças quanto ao papel dos territórios pobres na economia e na sociedade das grandes cidades brasileiras. O vocabulário favela e seus congêneres (vilas, palafitas etc.) nem sempre exprimem posições sociais semelhantes na hierarquia socioespacial brasileira. **As favelas na cidade de São Paulo, por exemplo, constituem uma posição hierarquicamente mais inferior do que no caso do Rio de Janeiro.** (Wacquant, 2005: 15. Grifos nossos.)

Desse fato se pode entender que a exclusão social em São Paulo é mais declarada, pois a diferenciação entre as classes no espaço também o é. Além da hierarquia social, outra grande diferença colocada pelo autor é a relação dos territórios da pobreza com o conjunto metropolitano. Trazendo essa reflexão para os casos de São Paulo e Rio de Janeiro, as duas cidades de maior PIB do Brasil, os "favelados" apresentam diferentes graus de isolamento social. Estão inseridos na divisão social do trabalho, embora em posições marginais, mantendo relações de troca com o mundo social exterior. No Rio de Janeiro a sua grande maioria trabalha fora da favela e consome fora delas. Além disso, no caso da cidade do Rio de Janeiro, as favelas se encontram localizadas muito próximas do tecido metropolitano.

A conexão da favela com a sociedade, ainda que subalterna, permite ao seu morador experimentar a alteridade. Por outro lado, se a favela é majoritariamente preta e parda, nem todos os pretos e pardos pobres estão nas favelas, o que dá ao "favelado" (em certa medida) a oportunidade de escapar da estigmatização e circular no espaço social sem portar insígnias da desqualificação social. (Wacquant, 2005: 15)

Em São Paulo, ao contrário do Rio, a população negra e parda está distribuída de forma mais apartada no território, aumentando a distância e a separação social. A segregação urbana evidencia vulnerabilidades sociais a que está submetida a população das regiões periféricas da cidade, como falta de acesso a água, saneamento básico e menor

acesso a saúde, educação, ao emprego formal assim como maior índice de violência. Variáveis que, juntas, criam um ambiente desfavorável para quem está fora dos grandes centros da cidade.



Figura 1 Porcentagem da População Por Raça/Cor em São Paulo. Disponível em <http://www.nossasaopaulo.org.br/portal/arquivos/mapa-da-desigualdade-2017.pdf>. Acesso: 20/11/17

Os indicadores sociais expõem desigualdades étnico-raciais uma vez que há maior presença da população negra e parda nas áreas periféricas, regiões que apresentam os piores índices e têm menor oferta de empregos formais. Nos extremos Sul e Leste da cidade, essa população chega a representar mais de 50% dos moradores. É preciso entender que se os negros e pobres estão nas periferias não por mero acaso, e sim como resultado da política do Estado e os mecanismos utilizados por ela e pela classe dominante para manter a imobilidade social e física dessa parte da população na cidade.



Figura 2 Empregos Formais em São Paulo. Disponível em <http://www.nossasaopaulo.org.br/portal/arquivos/mapa-da-desigualdade-2017.pdf>. Acesso: 20/11/17

O colapso das instituições públicas resultante das políticas estatais de abandono urbano e repressão punitiva do proletariado negro/pardo emerge como manutenção das disparidades e causa (não o efeito) mais importante para continuação de uma severa segregação e marginalidade entrincheirada na cidade de São Paulo. Dessa forma, se rompe com a ideia pelos administradores públicos, com ostensivo apoio da mídia, de “desorganização”, “má gestão das verbas” etc. Vê-se uma concepção institucionalista da favela/periferia como uma concatenação histórica determinada e espacialmente estabelecida de mecanismos de controle etnoracial.

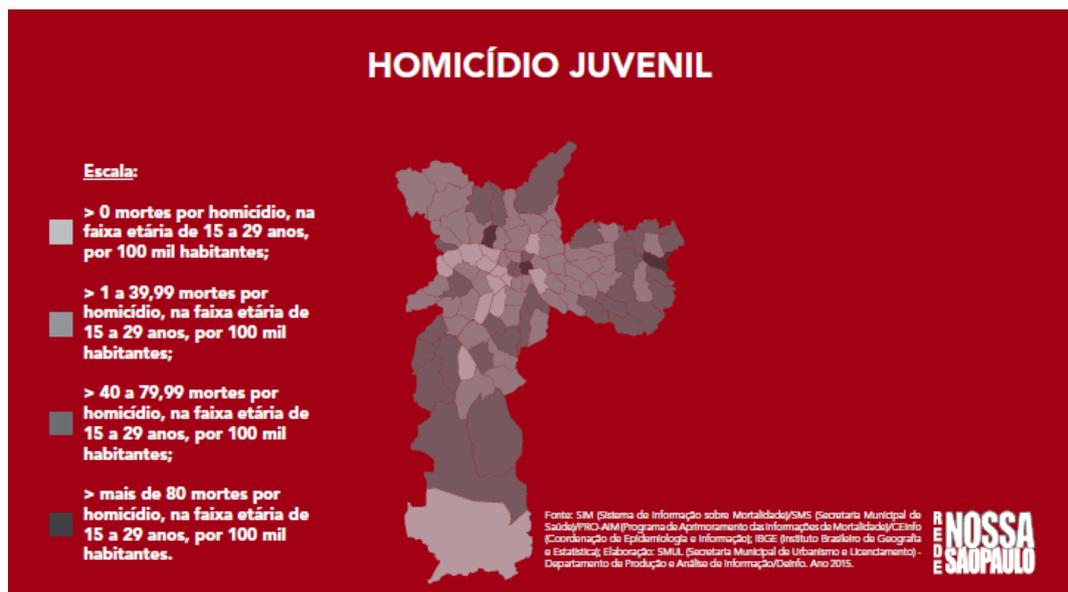


Figura 3 Homicídio Juvenil em São Paulo. Disponível em <http://www.nossasaopaulo.org.br/porta/arquivos/mapa-da-desigualdade-2017.pdf>.

Acesso: 20/11/17



Figura 4 Percentual da População Urbana que Reside em Favelas. Disponível em <http://www.nossasaopaulo.org.br/porta/arquivos/mapa-da-desigualdade-2017.pdf>. Acesso: 20/11/17

Ao analisar os mapas, dados como violência juvenil, a miséria e a divisão etnorracial em São Paulo, tornam evidente nexos entre cor, classe e política do Estado. O Rap resalta os efeitos da estigmatização territorial nas estruturas e estratégias sociais locais, e põe a descoberto os princípios de visão e de divisão social que moldam a consciência e as práticas do sistema capitalista neoliberal e o regime de clausura excludente e de exílio socioespacial que lhes são impostos.

O rap paulistano põe a descoberto os dados levantados nos mapas. O rappers optaram por uma posição crítica e comprometida com o orgulho negro. Durante a década de 90, os rappers mantiveram relativo distanciamento dos meios de comunicação, estavam consolidando os de parâmetros centrais do estilo musical - como a valorização da letra, do discurso inteligente, crítico e mordaz.

Em São Paulo, os rappers cantam e contam os dramas sociais dos seus cotidianos sem fazer nenhum tipo de concessão, pois sabem que vivem em um estado de guerra permanente que não foi inventado por eles, e sim mantido pelas políticas do Estado, da qual são os maiores prejudicados. Talvez por isso, não se permitam ser otimistas e mantenham diálogo criterioso com as mídias hegemônicas, que ao contrário de suas letras, contam a cidade pela perspectiva dominante e, muitas vezes, de forma distorcida.⁵

Narrativas que desafiam as imagens contadas e cantadas

A narrativa insurgente, uma vez que se manifesta e se impõe a despeito das formas de poder estabelecidas, quando não em franca oposição a estas, afirma tanto a “periferia” território – como os subúrbios e, notadamente, as favelas quanto a “periferia” do discurso – aquele produzido por jovens moradores desses locais – como lugares de produção simbólica muito importantes. A partir daí, é possível dizer que o espaço da periferia oferece outro ingrediente para a cultura.

Para Faranak Miraftab, movimentos insurgentes não se restringem aos espaços de participação cidadã sancionados pelas autoridades (o que para Miraftab são os “invited spaces”), eles inventam novos espaços ou se reapropriam de antigos espaços onde podem invocar os seus direitos de cidadania para promover seus interesses contra-hegemônicos. A fluidez caracteriza as práticas de cidadania insurgente: através do entrelaçamento entre inclusão e resistência elas se movem pelos espaços de cidadania em que são convidadas e naqueles onde são inventadas”. (Miraftab, 2009: 5)

Miraftab diz que a ação insurgente avança ao abrir para não apenas formas selecionadas de ação dos cidadãos e de suas organizações sancionadas pelos grupos dominantes, as quais designa de “espaços de ação convidados”; mas também as insurreições e insurgências que o Estado e as corporações sistematicamente buscam colocar no ostracismo e criminalizar – que designa de “espaços de ação inventados”.

⁵ Alguns exemplos do tratamento dispensado pelas mídias empresariais hegemônicas em relação à produção dos rappers estão ilustrados na sessão seguinte: “Narrativas que Desafiam as Imagens Contadas e Cantadas”.

Nesse sentido, o discurso voco-sonoro que caracteriza o rap promoveu rupturas em diversos campos. No campo da música popular, fez com que as sonoridades da rua, as vozes contendo inflexões próprias e gírias, peculiares aos jovens situados nos subúrbios e periferias urbanas, tornaram-se audíveis na cidade de São Paulo. Quanto ao mercado fonográfico, também promoveu ruptura quando o sistema FM de rádio ao lado da mídia hegemônica, praticamente ignoraram o rap quando não o detrataram, a difusão da proposta musical foi garantida por um sistema paralelo, integrado por pequenas gravadoras, rádios comunitárias, shows em casas noturnas e eventos ao ar livre.

Inventando novos espaços o rap insurgente foi se firmando como importante pilar para cultura e ainda, como ferramenta de luta por novos e antigos espaços sociais da cidade.

O caso do ativismo do rapper Emicida é exemplar para demonstrar a atitude insurgente do rap e como a música pode ser um espaço inventado e da contra narrativa para chamar atenção para determinada causa ou situação. A Letra “Dedo na Ferida” critica a polícia pela desocupação violenta de Pinheirinho.

Porque a justiça deles, só vai em cima de quem usa chinelo / E é vítima, agressão de farda é legítima. / Barracos no chão, enquanto chove. / Meus heróis também morreram de overdose, / De violência, sob coturnos de quem dita decência. / Homens de farda são maus, era do caos, / Frios como halls, engatilha e plau! / Carniceiros ganham prêmios, / Na terra onde bebês respiram gás lacrimogênio (Dedo na Ferida, Emicida, 2013)

Em Pinheirinho, não aconteceu diferente. Como em tantos outros casos, a reintegração de posse na comunidade aconteceu numa madrugada de domingo, no dia 22 de janeiro de 2012 às 5h, surpreendendo mais de nove mil moradores da ocupação localizada no município de São José dos Campos, estado de São Paulo, Brasil.

Em São Paulo e em outras capitais do Brasil, as práticas de remoção, intencionalmente, costumam ocorrer durante a madrugada, atingindo moradores desarticulados e desprevenidos.

A operação para remoção das famílias contou com disparos de armas de fogo, uso de violência e agressões, acompanhada de protestos e denúncias de violações aos direitos humanos.

Em uma apresentação gratuita, parte do festival Palco Hip Hop, na região do Barreiro em Belo Horizonte, o rapper Emicida também usou a música para criticar a ação da PM mineira na desocupação, de um terreno invadido por 350 sem-teto na Vila Santa Rita. O rapper foi encaminhado para a 36ª Delegacia Seccional do Barreiro após o término do show. Segundo a assessoria de imprensa da polícia, houve a preocupação de que a atitude de Emicida levasse o público a praticar atos de vandalismo.



Figura 5 Matéria Jornal Geraís. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2012/05/14/interna_gerais.294085/desacato-leva-o-rapper-emicida-a-prisao-em-bh.shtml. Acesso: 02/07/17

A prisão foi noticiada no Jornal local: “Desacato leva o rapper Emicida à prisão em BH. Artista paulista é detido em show do festival Palco Hip Hop no Barreiro, onde cantou uma música com críticas à polícia”.

Cenas do videoclipe da música “Dedo na Ferida” mostram cenas da remoção dos moradores de Pinheirinho, reforçando a imagem cantada na letra da música:



Figura 6 Clipe Emicida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QdvYAjQYdIs> Acesso 01/03/18

A notícia da prisão no Blog Eus-R veio acompanhada da charge abaixo: “13 de maio de 2012. Um negro é preso em BH por cantar uma música.”:



Figura 7 Charge Emicida. Disponível em: <https://eusr.wordpress.com/2012/05/14/rapper-emicida-presos-em-bh/>. Acesso: 04/08/17

Faranak corrobora para o debate colocado, quando diz que as instituições de poder, tais como a mídia dominante e o Estado, configuram os espaços inventados tentando os criminalizar como espaços “apropriados” para as vozes e participação dos cidadãos fora de controle. Pelo que se entende, na ocasião de sua prisão, o rapper Emicida não incitou a violência contra policiais, como conta a matéria. Ele fez sua apresentação como artista.

Quando o indivíduo consciente dotado de poder de análise e representação, desafia o confinamento e a conformação das ações dos cidadãos às normas do Estado democrático liberal e do aparato de mercado, por meio da expressão artística do rap, promove uma ação insurgente como cidadão percebido e imaginante, usando práticas criativas para induzir uma ruptura e criar algo novo. Como fez o rapper Emicida ao afirmar e representar ao seu modo o território de Pinheirinhos e seus moradores.

Reconhecer a experiência urbana por meio do rap é uma opção para alcançar os valores e visões de mundo que orientam a ação. No rap, a experiência cotidiana e a sonoridade das ruas são incorporadas ao texto musical.

Em outras palavras, o rap mapeia o “lado b”⁶ da cidade, trazendo à luz territórios opacos, e pouco luminosos (Santos, 1999). Nele a voz emudecida pela mídia hegemônica, se faz ouvir subindo ao palco e, desse modo, podem ser captadas as relações entre a música e a produção social do espaço (Lefebvre, 2013). Neste trabalho entende-se o discurso musical do rap como expressão da ordem e das relações sociais representadas no plano da arte.

No rap engajado a característica mais importante, o compromisso maior do rapper, é contar a vida cotidiana da periferia. Os rappers, ao escolherem o cotidiano como fonte de inspiração e enredo para suas músicas, promovem um distanciamento/estranhamento, necessário àqueles para os quais se pretende produzir informação, sobre os aspectos do cotidiano que passam como procedimentos e relações cristalizadas para sujeitos sociais os quais, diariamente, são violentados pelo processo de exclusão e precarização das relações de trabalho, pela vida mercantilizada, pela mecanização e globalização das relações sociais, pela competitividade e imediatividade da vida social, assim como pelo consumismo e individualismo exacerbados. Nesse processo, as relações sociais

⁶ Faço menção aos discos de vinil utilizados pelos DJs na mixagem das músicas. As faixas do álbum são divididas entre os lados A e B do disco. O “lado A” seria aquele contado pela discurso dominante, já o lado B seria o cantado nas músicas que narram territórios não reconhecidos por esse discurso.

acabam por ser produzidas e reproduzidas de formas alienadas, alienantes e de exploração, geradas substancialmente, pela lógica do capitalismo neoliberal do “mais forte”, do “mais rápido”, do “descartável”.

A escolha em não reproduzir passivamente e sem questionamentos a vida cotidiana, que lhes condiciona as práxis alienadas e alienantes de uma realidade imposta, se revela em um exercício complexo, porém proposital. Nesse sentido, o cotidiano poderia ser o lugar do aprisionamento, mas, por uma reviravolta no modo de pensar, pela inventividade da cultura, o cotidiano transforma-se no lugar da denúncia, da resistência e da luta por liberdade, democracia, respeito aos direitos humanos, valores que espelham princípios emancipadores.

O rap brasileiro veio na contramão das construções narrativas e imagéticas veiculadas na mídia dominante e pelo Estado que se esforçaram, em especial nas duas últimas décadas, em mostrar um cenário de paisagens paradisíacas, de cidades maravilhosas, turísticas, homogêneas e pacificadas. O rap desmonta no imaginário social o retrato de um Brasil construído a partir de vários recursos simbólicos canonizados nas músicas ufanistas, na publicidade e campanhas publicitárias, no caso de São Paulo, para afirmar a imagem da cidade empreendedora, dos negócios, do recomeço de vida. Esses forjaram e escamotearam, deliberadamente, uma cidade repleta de tensões e conflitos vividos no cotidiano da grande maioria dos brasileiros, fruto de desigualdades sociais e econômicas acentuadas.

Ao produzir o discurso musical, os indivíduos não operam apenas com os sons no sentido estrito, mas com a experiência social exprimida nos termos do discurso musical. Permite a ação orientada dos indivíduos, releituras e rupturas com a ordem estabelecida. Não se trata de mera reprodução passiva de valores instituídos na sociedade. O discurso musical opera em negociação com a realidade. Entende-se aqui que a música, enquanto ferramenta linguística, é também portadora e emissora de ideologia quando, por meio dela é construído e emitido um discurso.

O rap nasce dentro do conflito das grandes cidades, permitindo repensar um cenário de menos tensões e ideários vistos anteriormente na Música Popular Brasileira, como por exemplo na Bossa Nova, com as representações da juventude dourada e da “Garota de Ipanema” da Zona Sul carioca. Quando não idealiza a situação plural e fragmentária do Brasil e ainda desmente a imagem não violenta e resignada de uma camada da sociedade marginalizada.

Ao explicitarem os diferentes mecanismos casuais, as modalidades sociais e as formas experimentais assumidas pelo banimento nas metrópoles, os rappers se empenham em repensar a marginalidade a qual estão submetidos.

As matérias citadas abaixo mostram como o Rap é visto de forma negativa pelo discurso dominante e expõem as tensões que constituem a sociedade evidenciando também as lutas de representação das diferentes classes sociais.



Figura 8 Documentário TV Gazeta: A História do Rap Nacional – Episódio 04. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hu40HEcQ2FQ>. Acesso: 02/02/18

“Polícia diz que o conjunto de rap incitou violência”, a matéria atua na construção de conceitos moralistas que associam os pobres e seus territórios à violência das “classes perigosas”, e a expressão cultural como um meio para praticar a violência, criminalizando a plateia e os artistas.

Para Noam Chomsky⁷: “Aquilo que a mídia produz é moldado para atender às necessidades das instituições de poder e dominação nas quais ela se embute”. Tal conceito corrobora para a compreensão do fato do discurso midiático e hegemônico tratar o rap de maneira pejorativa.

No neoliberalismo, o controle é exercido por alguns grandes grupos capitalistas aos quais o Estado se submete e seu único objetivo é satisfazer os interesses dos (poucos) donos do capital. Nesse sentido, Chomsky esclarece qual o papel ocupado pela mídia na política contemporânea, que de tão importante é denominada de Quarto Poder. A expressão é utilizada para demonstrar que a Mídia (meios de comunicação de massa) exerce tanto poder e influência em relação à sociedade quanto os Três Poderes nomeados em nosso Estado Democrático (Legislativo, Executivo e Judiciário).

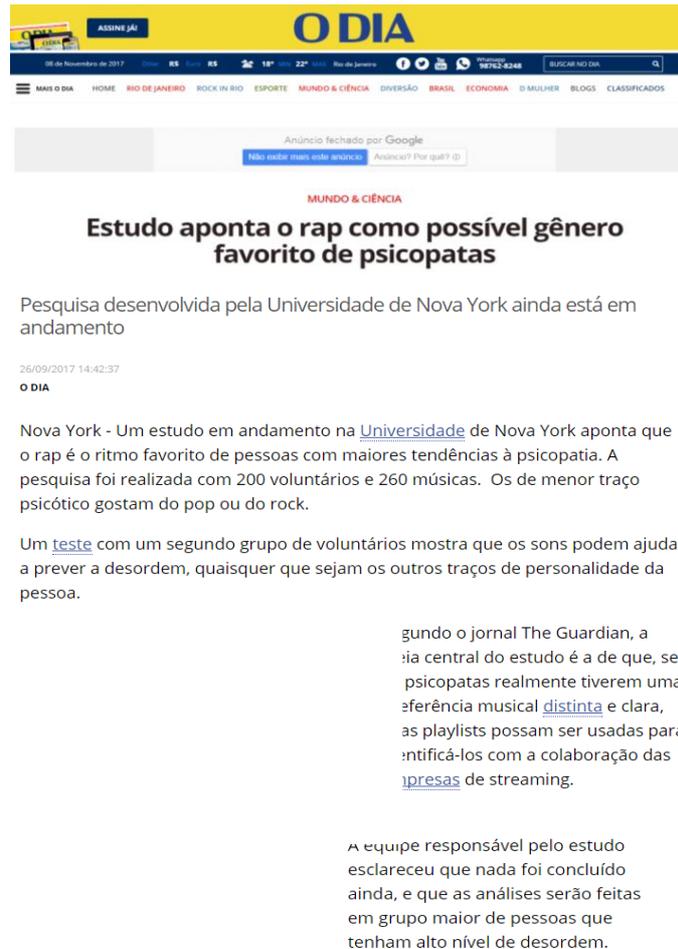
Chomsky afirma, recorrendo a Lippmann, que esta democracia que vivemos possui o intuito de conter o “rebanho desorientado” (o povo), que sem noção de como realmente acontecem as manobras que garantem a perpetuação do sistema, aceitam-nas, passivamente. Trata-se, então, de uma democracia de espectadores.

O rapper engajado, não se comporta como espectador quando produz uma “contrainformação” crítica e voraz ao sistema que estamos submetidos e que o marginaliza e por essa razão é visto pela mídia hegemônica como promotor de violência.

⁷ Entrevista-documentário “Noam Chomsky, o Consenso Fabricado” Título original - Noam Chomsky And The Media: Manufacturing Consent; Realização - Mark Achbar e Peter Wintonic; Países - Austrália, Finlândia, Noruega, Canadá Ano - 1992

Nesse sentido, cabe a pergunta: Quem tem medo do Mano Brown⁸? Certamente aqueles que se sentem ameaçados por quem desafia a ordem do rebanho descrito por Chomsky: os “desordeiros” rappers do grupo Racionais MC’s, assim chamados pela matéria veiculada ao site de notícias G1⁹.

Na matéria mais recente de 2017, veiculada pelo Jornal O Dia¹⁰ e pela Revista Veja diz que estudo em andamento na Universidade de Nova York aponta o rap como estilo musical favorito dos psicopatas.



The image shows a screenshot of a news article from the website 'O DIA'. The article is titled 'Estudo aponta o rap como possível gênero favorito de psicopatas' and is categorized under 'MUNDO & CIÊNCIA'. The text of the article discusses a study from the University of New York that found rap to be the favorite music genre of people with a tendency towards psychopathy. The study involved 200 volunteers and 260 songs. It notes that individuals with psychopathic traits often prefer pop or rock music. The article also mentions that a second group of volunteers was used to see if music could help predict disorder, but that the study is still ongoing. A quote from the Guardian is included, stating that the central finding is that psychopaths have a distinct and clear musical preference, and that streaming playlists could be used to identify them. The article concludes that the research team has not yet reached a conclusion and that further analysis will be done on a larger group of people with high levels of disorder.

Figura 9 Notícia Jornal O Dia. Disponível em: https://odia.ig.com.br/_conteudo/mundoeciencia/2017-09-26/estudo-aponta-o-rap-como-possivel-genero-favorito-de-psicopatas.html. Acesso: 26/09/17

Com Chomsky entende-se que aquele que representa não está alheio ao que é representado. Ou seja, quais as relações que mantêm os discursos e as práticas sociais que o geram? E ainda, quem são os atores sociais que produzem o estudo e quem são os que produzem a informação e a fazem circular? Um olhar mais atento busca entender o sentido de toda essa operação.

⁸ Vocalista do grupo Racionais MC’s.

⁹ G1 é um portal de notícias brasileiro mantido pelo Grupo Globo e sob orientação da Central Globo de Jornalismo. Foi lançado em 18 de setembro de 2006, ano que a Rede Globo fez 41 anos. A Central Globo de Produções é maior grupo privado de mídia e informação no cenário brasileiro.

¹⁰ O Dia é um jornal diário publicado na cidade do Rio de Janeiro, no Brasil.

A informação produzida pelo meio de comunicação e a pela própria Universidade de Nova York revelam mecanismos que buscam classificar de maneira novamente negativa os adeptos ao rap. Sabendo que a produção do rap possui inscrição territorial e de classe bastante definidas, trabalham num sentido de criminalizar e ainda de controlar a sua produção e o seu consumo. Afinal, comprovado ser o estilo musical dos psicopatas sua popularidade e sua verdade são achatadas para determinado público que, alheio a sua complexidade, absorve como verdade a matéria. Denegrindo a imagem do rap, desmoralizam sua potência cultural, importância política e contra-narrativa.

Buscando criar consenso político e ideológico, a matéria recorre a um saber científico, que de certa maneira transmite importância, ao invés de criminalizar um determinado acontecimento, como o “quebra-quebra” de um show de rap, esta busca criar uma verdade com peso científico.

A configuração sonora do rap causa, portanto, um incômodo ideológico, pois a ele vinculou-se a criminalidade, ainda discutida apenas como um fenômeno ameaçador à sociedade.

Diante do debate apresentado acima, pode-se entender a importância de ver o rap como instrumento de luta política que disputa sentidos e espaços na sociedade e na cidade. Quando se entende que as representações atuam como disputas que evidenciam a luta de classes e não são, de forma alguma, meras descrições inocentes e naturais.

Segundo Guareschi (2001), a estratégia para a criação e reprodução das relações de exclusão é a legitimação de uma ideologia, na esfera da psicologia social, por parte de um grupo, para manter hegemônica a assimetria das relações sociais. Além disso, essas relações de exclusão substituem as antigas relações de exploração, dominação e subjugação. Quando determinados setores sociais desqualificam o Rap estão engrossando as fileiras de um discurso ideológico dominante que pretende subordinar, marginalizar, ou ilegalizar práticas e grupos sociais que poderiam constituir uma ameaça ao pensamento dominante e à ordem.

Ao submergir do mar de águas profundas e abissais da rotina, e tornar seu olhar aguçado para as práticas do cotidiano, o autor e ator social do rap não se afoga. Ele enche de ar os seus pulmões e se torna um ser “autoconsciente”, político ativo, produtor social do espaço e da sociedade na qual vive. Ou seja, ele consegue romper padrões predeterminados e constituídos antes mesmo do seu nascimento, em outras palavras, valores, regras, normas e princípios que já se encontravam estabelecidos. Com a sua percepção e experiência da vida cotidiana, pode ele repensá-los e, por sua vez, superá-los.

Considerações finais

O rap, mais que um gênero musical, exprime a experiência urbana dos periféricos na cidade de São Paulo. Constitui-se como um símbolo de resistência cultural e ativismo urbano, como este trabalho buscou discutir.

Resultado de uma fusão entre gênero musical, sistema orientador e ativismo, o rap é portador de ideologias e narrativas que possibilitam a aproximação à realidade periférica e ainda localizá-lo como movimento social, que processa e critica a realidade.

A posição dominante classifica cor, raças, territórios e valores na sociedade, e impõem modos de ser, agir, normas, códigos de comportamento, códigos estéticos etc. A categorização, a classificação apressada, entre tantas outras a cultural, surge como meio de excluir. Ou seja, como um dos diversos mecanismos de dominação por exclusão. Nesse sentido, se tomarmos o referencial dominante, o rap, trilhou um caminho de desprestígio, sendo muitas vezes considerado subcultura por ter classe e território definidos.

As desigualdades sociais e, particularmente, raciais, a promoção de valores meritocráticos em uma sociedade que não oferece as mesmas oportunidades para todos, o consumismo exacerbado, o acúmulo do capital em detrimento da distribuição de renda, o sistema judiciário, todos esses planos são definidos e estabelecidos por um sistema que pune e condena a pobreza, recorrendo ao território para sua materialização. Sob o domínio dessa lógica, percebemos a nítida clivagem social que estabelece perfis para exclusão, nos quais indivíduos pobres e negros são alvos, e hoje, automaticamente vistos como suspeitos.

No presente trabalho, observamos que os mecanismos que imobilizam o sujeito relacionando-o a uma classe social e território são a causa, não o efeito, das políticas estatais. As políticas trabalham num sentido de garantir a manutenção das desigualdades. Para a continuação da segregação urbana como uma determinação histórica, prevê mecanismos de controle e dominação, como por exemplo, a negatização da expressão cultural periférica.

A determinação histórica fica evidenciada quando a figura do pobre e a figura do negro se confundem, normalmente, perfazendo uma só. Quanto à criminalização, esta ocorre como mecanismo de domínio e controle para manutenção do sistema.

No Brasil, o Código Penal de 1890 (promulgado dois anos após a publicação da Lei Áurea) ressalta o aspecto racista da sociedade republicana da época: as disposições do Título XIII, “Dos vadios e capoeiras”, criminalizavam a vadiagem (basicamente não exercer ofício, profissão ou não possuir meios de subsistência e domicílio certo) e a prática da capoeira (inclusive prevendo como agravante a prática em grupo e qualificando a prática de capoeira pelo mestre); já as disposições do Título III criminalizavam o curandeirismo, o espiritismo, a magia e até mesmo o uso de talismãs. Nem seria preciso dizer que tais condutas estavam diretamente relacionadas aos negros: seja em relação à própria cultura africana e afrodescendente, seja pela situação do negro naquele momento histórico. (Frade, 2015)

É evidente que o racismo, legalizado até 1940 (quando promulgado um novo Código Penal) e legitimado até hoje vem se mantendo aliado à situação de pobreza e exclusão territorial. O processo histórico ainda desencadeou a construção dos estereótipos de delinquentes, pela classe dominante majoritariamente branca.

A segregação urbana, agravada em São Paulo a partir da década de 1980, com o erguimento dos muros e a construção de enclaves fortificados, investimentos em sistemas de segurança eletrônicos, reclusão em condomínios fechados, passaram a integrar um conjunto de ações que utilizam como justificativa o aumento da violência nas áreas centrais. O novo padrão refletiu a orientação defensiva das elites em relação aos espaços públicos e também a sistemas de disciplina e discriminação social, pois a imagem do suspeito é feita de estereótipos e, conseqüentemente, a triagem discrimina os pobres e negros.

Dessa forma o rap, cantado e composto geralmente por sujeitos negros moradores de periferias é, equivocadamente, classificado como proveniente de uma subcultura ou mesmo da delinquência. Contudo, esse sentimento de exclusão e violência de classe é justamente a inspiração que alimenta os rappers, suas críticas e protestos em um ativismo urbano.

O rap foi compreendido no trabalho como ação insurgente e contra narrativa. Por meio dele, o rapper pode se colocar e informar a sociedade sobre situações diversas, sob seu ponto de vista, de uma forma criativa e crítica. A construção do espaço social acontece no cotidiano, por atores que vivenciam, representam e concebem o espaço. Dessa forma, os rappers, ao escolherem o cotidiano como fonte de inspiração e enredo para suas músicas, disputam esses espaços em suas dimensões simbólica, material, territorial e política.

Referências

- Chomsky, N. (2013). *Mídia: propaganda política e manipulação*. São Paulo: WMF.
- Frade, L. P. (2015). *A criminologia cultural e o rap como ativismo urbano contracultural reflexões sobre cultura, crime e olhares criminalizantes* (Dissertação de Mestrado). Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Guareschi, P. (2001) Pressupostos psicossociais da exclusão: competitividade e culpabilização. In B. Sawaia (Ed.). *As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social* (pp. 141-157). Petrópolis: Vozes.
- Lefebvre, H. (2001). *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro.
- Lefebvre, H. (2008). *Espaço e política*. São Paulo: UFMG.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Miraftab, F. (2004). *Invited and invented spaces of participation: neoliberal citizenship and feminists' expanded notion of politics*. Wagadu: Spring, v. 1.
- Miraftab, F. (2009). Insurgent planning: situating radical planning in the Global South. *Planning Theory*, v. 8, pp. 32-50.
- Miraftab, F. (2016). Insurgência, planejamento e a perspectiva de um urbanismo humano. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, Recife, v. 18, n. 3, p. 363-377.
- Sánchez, F., Guterman, B. (2016). Disputas simbólicas na Cidade Maravilhosa: atores, instrumentos e gramática territorial. In C. Vainer et al. (Eds.) *Os megaeventos e a cidade. Perspectivas críticas*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2016, p.219-244.

Santos, M. (1999). *A natureza do espaço: espaço e tempo: razão e emoção*. São Paulo: HUCITEC.

Santos, M. (2008). *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Recorde.

Wacquant, L. (2005). *Os Condenados da Cidade*. Rio de Janeiro: Revan.

Opening up new spaces in the neoliberal city: alternative theaters of Istanbul

Gökçe Sanul | rgokcesa@vub.be

Vrije Universiteit Brussel, Department of Geography, Cosmopolis Centre for Urban Research

Abstract

This paper focuses on alternative theatres in Istanbul which sprouted in 2010s. It explores the ways in which alternative theatres create new cultural infrastructures in today's Istanbul and ask how they open up space for equality and common life in the neoliberal city. Therefore, first it starts with an introduction about the meaning of being an alternative in the wider theatre scene of Istanbul. Second, it takes a closer look at their location, funding sources, aesthetic and socio-political content, internal structure, use and accessibility of venues as well as organisational tactics. Then, by highlighting Alternative Theaters Joint Initiative as an important symbolic form of organization, it moves towards a deeper analysis and elaborate on the notion of spaces of openness.

Key words

alternative theaters, spaces of openness, Istanbul

New cultural infrastructures: Being 'Alternative' within the theater scene of Istanbul

Although 'alternative' is a debated term among the theater circles in Istanbul, there is a consensus that it refers to the independent groups which use experimentalist approaches in contemporary theater and prefer to stay outside of the "mainstream" referring to the publicly funded theater institutions and commercialized private theaters. These independent groups are in the focus of our research. First methodological step of this research was taking fieldwork notes following the observation of and informal talks with the audience. Then a qualitative content analysis has been conducted over various written sources ranging from printed and online newspapers, brochures, Facebook and Twitter posts. Subsequently, in depth interviews were held with twenty people being participants of Alternative Theaters Joint Initiative. These interviews approximately lasting 2 hours took place in their theater spaces by allowing an observation of their daily working environment. Finally, data obtained from interviews as well as online sources are used in analyzing networks of alternative theaters.

In terms of the locational preferences, alternative theatres opened mainly in Beyoğlu district in 1990s, and continued to spread towards Galata, Tünel and Karaköy districts of Beyoğlu as well as Şişli. In the second half of 2010s they remarkably spread towards Kadıköy district which has been the location for many older and locally rooted theatres for a longer time. Unlike the mainstream theaters, they located in the back streets of the main avenues due to affordable rents.

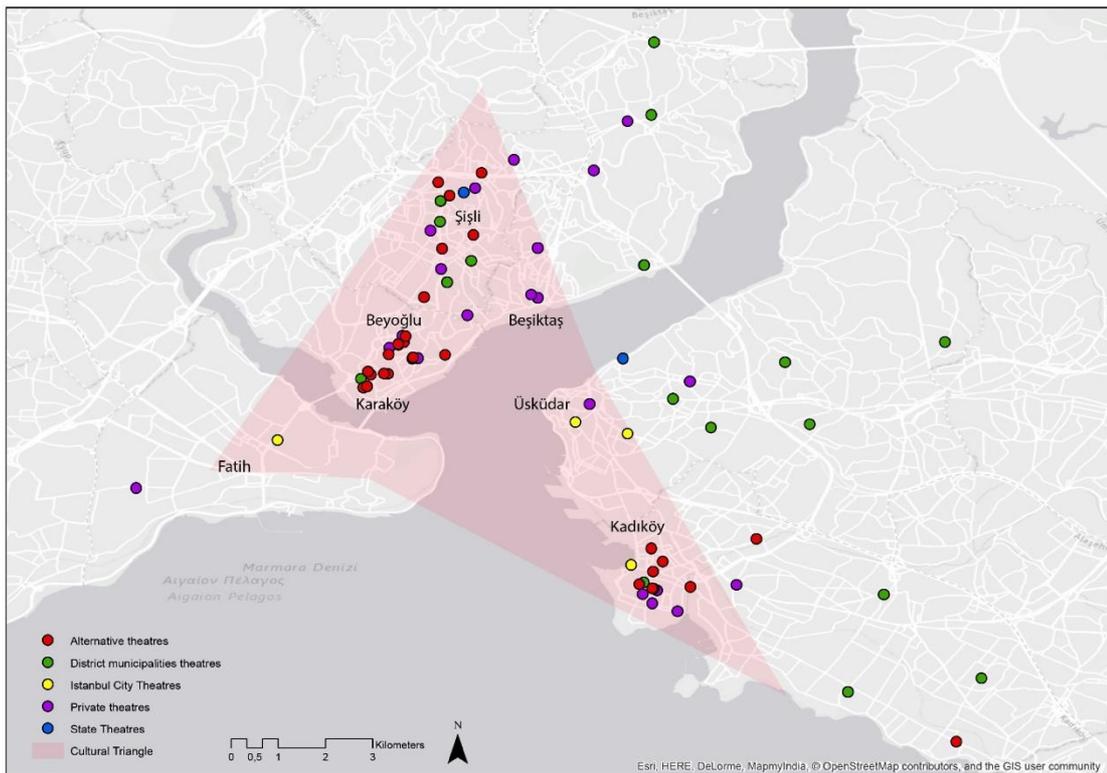


Figure 1 Cultural triangle in Istanbul and alternative theatres in 2016.

However, in order to scrutinize today's alternative theatres in Istanbul, we should first clarify the independent theatres emerged in late 1980s and 90s which called themselves as 'other theatre movement' where they can perform experimental works. This approach points out a breaking point in the Turkish westernization history in which intellectuals had the role of enlightening the masses. Five theatre groups namely Bilsak Theater Studio, Kumpanya, Studio Actors, Tiyatro Oyunevi and 5. Street Theater are known as the initiator of this alternative movement in the late 1980s and early 90s. One important aspect of this movement was surely their new approach to the use of the space and interest in the locality. Therefore, one of the crucial groups to be noted in terms of highlighting the relation between the urban space and its experimental uses has been Kumpanya which has performed in Istanbul Art Center (IAC). IAC settled in a former abbey constructed in 1830 in Tarlabası neighborhood which is known with the abandoned houses remained from the non-Muslim populations of Ottoman period; and 'slummification' in 1990s upon the arrival of Kurdish migrants, undocumented migrants and marginalized groups. Used by Kumpanya between 1991 till 2006, this space gained a specific importance in centralising the space in making of theatre. Influenced by this urban space-experimental uses relation, theatre groups founded in 1990s started to be spatialized in 2000s in Beyoğlu by forming the next generation of alternative theatres. Therefore, their location in abandoned neighborhoods and backstreets forms one aspect of their alternativeness.

Regarding to the spatial practices, alternative theaters share the same characteristics in the sense of having black box stages which defined as simple performance space usually consisting of a large square room with black walls and a flat floor. In Istanbul, these stages have been formed by transforming non-conventional places like apartments, textile atelier, poolroom or an old Jewish bakery. In this respect, the notion of alternative is associated

with the nonconventional uses of the previously existed spaces in the city whose seating capacity-at most 150 people- is remarkably lower than conventional theaters. Accordingly, alternative theater spaces have led to the emergence of local play writers who create new texts according to the site-specific features.

The content of their plays reveals one of their most remarkable differences comparing with mainstream theaters. This difference based on the articulation of the stories of a wider range of urban population defined in the documentary called *Stages without Curtain*:

The most important feature distinguishing alternative stages from mainstream ones is probably that, they are performing more current texts. With the current texts I mean the texts which belong to today, worrying about today and that they are pursuing the texts produced especially in here, in this region. Many issues that we have not heard institutional theaters have spoken them and shared with the audiences like Kurdish issue, southeast problem, LGBTI individuals' struggle for their rights and freedom, homophobia, societal violence, child rape or fanaticism have found place for themselves in the alternative theaters' stages (Hakan Dursun, personal communication, October 21, 2017).

It is also important to mention that this content rooted in the political theater tradition influenced by Brechtian school in 60s. It gave the new generation of private theatres to pursue “the progressive line of Marxism combined with Kemalist enlightened idea which perceives theatre as a tool of modernization and educative process of Turkish society” (Başar, 2014, p.33). In addition, theatre movement in Turkey which has been affected by the 1968 student movements have directed towards a revolutionary idea. Subsequently, between 1970s and 80s, a socialist revolutionary theatre movement took place in parallel with the political instability. Followed by ‘other theater movement’ in late 80s started with a search for an alternative theatrical existence of people having intellectual and social responsibility during the post 1980 Military Coup.

Moreover, funding mechanisms are also essential to underline the alternative approach of these new cultural organisations. Unlike the cultural organisations in visual art scene of Istanbul, alternative theaters have very weak ties with private sector funding. Therefore, in addition to tactics to raise their ticket revenues, they also try to create other funding mechanisms. These mechanisms can be listed as asking for individual donators or working in temporary or permanent jobs that they transferred money to sustain these theatres.

One of the tactics to increase their income is to introduce seasonal ticket. An example from Kumbaracı 50 is the Kumbara Kart (coin bank card) which substitute 5 tickets. This card gives the opportunity to watch all the plays in Kumbaracı 50 during 3 seasons and with 2 additional invitation cards it enables to bring a guest. Another similar tactic used by Şermola Performans shows that they designated a higher ticket price like 50 TL for overcoming their financial struggles. In addition, they organize collaborative events to create financial support. For instance, ‘Songs from Backstage’ is a collectively organised concert by several alternative theaters to support Şermola Performans who faced severe financial problems in 2015 before closing down. Additionally, they make calls for individual donations. Being one of the common tactics used by them is to ask individual donations to people or small-scale companies for receiving in-kind support. Herein, by referring to the foundation of Garaj Istanbul which also uses individual donations, one of the interviewee from Mekan Arti explains how this tactic is compatible to provide them an autonomous space:

What we witnessed in the case of Garaj Istanbul by gathering 500.000 TL such amount of Money from 80 people and several aids in kind, I think in brackets it was like an insurrection both against the system and the State. I mean it is one way to say that as if the State does not provide us a space, then we are building our own mechanisms to open our spaces. Therefore, my assistantship in Garaj Istanbul has enabled me to observe how an independent space from the State can be opened through individual donation models. However, we mainly take example of Kumbaracı 50 which can be opened in a more simplistic way and with a smaller budget.

Moreover, this call published in the website of Mekan Artı can be given as a good example of the context in which these alternative theatres operate and ask for individual donations:

Like other places of the World, the art organisations need support in Turkey. Here, a theatre can cover at most 40% of its expenses through its ticket sales. After, it needs the support of some supporters and sponsors. Mekan Artı who has previously supported by many individual or corporate supporters currently has difficulties as other art organisations in Turkey. Despite the all difficulty, however, it insists to keep its presence and does not give up from its mission to provide an alternative space in Istanbul.

This is why every time it needs help of the supporters and art-lovers like you! Mekan Artı needs financial support in order to operate and to prepare for the new season. You can support Mekan Artı and give your name in one of the seats in our space. You could make write your name without delay by a minimum support of 500 TL. We are thankful for your interest!

Finally, their alternativeness is associated with the solidary forms of working ranging from writing collaborative texts to the operation of their spaces as well as the formation of a Joint Initiative. The founder of these theatres are between 25 and 45 years old and by and large were either recent graduates of the public or private university conservatories or people who had started their theatre groups during their university education. These groups rooted in several universities have come from a culture of finding creative tactics of survival and thus transforming the impossibilities to the possibilities (Karagül 2015, p.182). One of the interviewees expresses her thoughts about their working practices by saying "... we all became divided in different parts. On one hand, we are writing, directing and on the other hand we are managing our spaces, cleaning. I mean we should think every single aspect of it." Accordingly, Basar indicates a "collective production environment of the daily life of theater from making the decors to cleaning the bathrooms-without being 'defined by the job description' and without paid to do so. Performers, director and writer interacts in making the decors, costumes and lighting makes it possible to end up with a holistic approach to play (2016, 176). In this scope, volunteers have an important role. Consisting of the students who aim to find a job in the theater scene of Istanbul, volunteers contribute into the daily operation of the alternative theaters. Finally, the formation of the Alternative Theaters Joint Initiative (ATJI) in 2011 reveals their intention to have a longer presence in the city and increasing their visibility. This necessitates a closer look at ATJI in order to understand how new cultural infrastructures open up space for common life and equality in the current neoliberal context of Istanbul.

Alternative Theaters Joint Initiative

Mainly consisting of alternative theatres located in the Beyoğlu district, AJTI has operated from the very beginning in a context of urban renewal and gentrification processes that threaten the existence of alternative theatre spaces. Relying on rented spaces, the theatres are always in danger of losing their location when a landlord finds a more profitable tenant. Building on the abovementioned tactics and learning from each other's initiatives, alternative theatres started developing a local network of solidarity in order to support each other, find solutions for common problems and thus increase their visibility. Therefore, AJTI has formed in 2011 by 6 theaters located in Beyoğlu and its proximity in Şişli. By dealing with very concrete aims such as sharing costs for promotion, the Joint Initiative addresses practical concerns and ties in with the daily working practices of the theatre makers. As we can grasp from the quote below, this solidarity network is clearly based on the informal friendship relations.

While we were having breakfast, we and friends from İkinci Kat, just realize that we spend 400 TL for a leaflet, and we say let's share as 200 TL and print a common leaflet. So, we decided to share this idea with other alternative stages and this is how this collective has emerged [...] I mean it did not appear with a conscious attempt of organisation but then it served the purpose.

Sometimes they ask if we organize meetings. Sure, we are meeting, but it is not a desk bound, we go to a café, we also laugh together. The most important thing lies here for me, in the process of thinking together [...] Otherwise; we have not a formal agreement or contract that obliged us to be together like in the other associations.

When interviews were held in 2015 there were 10 groups within AJTI and many of them were considering to move from Beyoğlu. In this context, therefore, this local network of solidarity enables alternative theatres to open up more space for each other which are marginalised in today's neoliberal Istanbul. In other words, their settlement in the backstreets due to the lower rents gives these spaces a collective interest of solidarity in terms of self-definition, keeping their presence and gaining visibility in the city. Herein, two different interviewees from Kumbaracı 50 link their essential motivation to start AJTI and this idea of gaining visibility as below:

We aimed to put our spaces on the map. For instance you know Kumbaracı 50 and you can know other stages through Kumbaracı 50, the one who comes to Şermola can go to Mekan Artı and when he goes to Mekan Artı he becomes aware of a play in Tiyatro Hal. Besides increasing visibility of our places, we also want to show to the audience that there are more spaces in which they can find plays made by similar language and world-view.

I think this is a kind of group which achieves to stand together different than people doing theatre for many years in Turkey. Any of them supported each other like this. I mean it's not easy to stand together, to share problems and search solutions for these 10 theatre spaces, because of that I found this attempt very precious. We are so similar to each other and for example if one of us has some technical problems we call the one in the next street and ask to bring the machine. I think this is nice; this is cooperation which brings the wish for producing together. In that way, you feel stronger.

Opening up of new spaces

After exploring the ways in which alternative theatres create new cultural infrastructures, now, we will reflect on the notion of spaces of openness by questioning how they open up space for equality and common life. Our findings indicate three ways underlying spaces of openness: 1) providing space for co-existence 2) making visible the undocumented history and 3) creating a translocal spaces of engagement.

1. Providing space for coexistence

First and foremost, this solidarity relations among the members of AJTI mentioned above enlarge towards other independent groups who do not have a stage. This underlines their mission statements taken from their official websites which indicate their purpose of hosting like-minded theatre groups who cannot find space in the publicly funded cultural centres (see table 1 below).

Theater Group	Mission
Kumbaracı 50	Founded by Theater After Six with the help of 300 individual supporters, Kumbaracı 50 is a performance space shared with interdisciplinary art groups.
Şermola Performans	Founded by Destar Theatre, ŞERMOLA is one of the alternative stages which host different performances.
Mekan Artı	Mekan Artı is a non-profit organisation which hosts first its founding theater group Tiyatro Artı as well as many independent art groups.
Kadıköy Emek Theatre	Founded by Pınar Yıldırım, Kadıköy Emek Theatre strengthens its motivation through collectivism.
D22	D22 is open to diverse texts, artists and audience. It aims to make heard its voice by referring to the ordinary people in the streets and through its collectivism.
Tiyatro Hal	Without any ethnic, class, gender and religion discrimination, Tiyatro HAL aims to reach to each segment of the society. After being opened independently in 2011, it hosts approximately 100 theater groups.
İkinci Kat	An independent theater which performs in the field of performing arts. It intends to form a repertoire of local texts, to change the theater perception of its audience, to enlarge the vision of the artist and to contribute to the formation of the theater sector.

Table 1 Mission statements of alternative theatres

Similarly, various statements of interviewees from different alternative theatres are also remarkable to highlight this mission of providing space for the ones who are not part of the mainstream theatre:

One of the opening purposes of these stages was to be able to share it with other groups. I mean the ones who are not very visible, audible, who cannot make themselves understood in other stages, or just cannot find spaces. Naturally, we try to open our space to all of these groups.

Yes for sure that we are mainly doing this to find the ones like us, to collaborate with them and to take it out the ones who are in the dark. It is not for something else. It does not mean that we know our way, we are also searching for it, but we want to search and shape it together with who want to walk with us.

Let me revisit the Rancierian approach of police vs politics to interpret this mission of alternative theaters. Accordingly, the concept of 'police' which institutes regimes of sensibility refers to the forms of visibility is a form of symbolization with material manifestations. Therefore, as Dikec highlights the main political concern is to resist the givenness of place. In this regard, alternative theaters' missions resonate well in the Rancierian understanding of politics which "is about challenging such limits, orderings and fixity by opening up spaces for the verification of equality" (Dikec, 2012, p.674)

Creating publicness

Although there is no previous research about the profile of the followers of alternative theaters, interviewees indicate young, educated from middle and upper middle class –among them university students have a remarkable presence-whose age interval changes between 18-40. According to this informal observation and records the number of people following regularly alternative theaters is approximately 5000 people.

Furthermore, interviews point out a formation of a publicness based on sharing space where the audience can freely share socio political concerns. Therefore, we could argue that they form their micro-public through opening space to each other as well as to other independent groups. More specifically, on the one hand, these spaces enable to meet people having a common sense of cultural taste in terms of fidelity to the same bookstores, cultural centres or theatres and meanwhile who share the same problems about their city and country like freedom of expression, or urban transformation. For instance, an interviewee emphasizes the significance of these alternative theatre spaces for the micro public by saying "people who think like us think that they are in a 'safe place'. From the moment he enters in this space he faces with the things that he can't confess or that he wants to shout out. At this point, Amin's idea about solidarity is important to articulate the solidary aspect of publicness which informs the notion of spaces of openness:

It is not this kind of mobilization of solidarity that I have in mind, central though it is for any account of the ways in which public space can project social togetherness. Instead, I am interested in symbolic visualizations in public space of solidarity in a 'minor key', as a kind of public commitment to the margin. This is a form of solidarity towards the emergent and always temporary settlements of public culture, serving to reinforce civic interest in the plural city, the rights of the many, the margin brought to the centre, the legitimacy of the idiosyncratic and ill-conforming (2008, p.16)

Therefore, the descriptions such as ‘meeting point’, ‘safe place’ find meaning more clearly if we observe them as a creation of a publicness based on the solidarity with the excluded and marginalized parts of urban population. The quote below shows explicitly how alternative theaters open up space for common life through this publicness in Istanbul.

If our spaces exist, they become a living space for the audience. They come to your theatre and to the next bookstore or the exhibition in the next corner. By doing this, you contribute to form a space that people having an opposing view can breathe and live [...] When people come to our space, they say “I am not alone, 50 other people are also here tonight with me. Something is going wrong in this country, but there are tens of hundreds of other people who feel uncomfortable with this situation like me”.

In opening up this space for common life, alternative theatres either encourage their micro-public to take part in social responsibility projects or in socio-political actions. For instance, they played for the benefit of Tiyatro Medresesi (<http://www.pam.org.tr/WPEng/>), or for helping Van, a city in south-eastern Turkey, after the earthquake. Similarly, the facebook call of Tiyatro Hal shown below is another good example of their attempt to create solidarity with the people from South-eastern Turkey:

It is very cold...Please do not forget to bring mufflers and weals with you till 10 February 2015 while coming to our plays!
But this time, not for you, for the children in Suruç. We the undersigned stages and the groups who perform in those stages, we kindly ask you to bring mufflers, weals and gloves which can fit to the children between 0-14 age and to leave in to boxes in our foyer. We are together with hope and solidarity, not with the war!

Furthermore, social media contributes to create solidarity with their micropublic. They raise critical awareness about socio political concerns through using social media as seen in the quote below of an interviewee:

Many of us has minimum 10.000 followers, it can reach also 20.000 or 30.000 and within our followers there are many celebrities known from film and television series, so our campaigns which start in twitter can spread to a wider audience. So when we just started small scale twitter actions and then it gets bigger...

Therefore, we could argue that these solidarity practices align well with the urban citizenship practices defined by Holston (2009, 246) as “an attempt of citizens to expand democratic citizenship and new forms of urban violence and inequality erode them” However, in addition to this publicness informed by their solidarity networks, their locality led into developing more experimental forms of creating publicness. As they settle in the back streets, they become neighbours with the shopkeepers like spare parts stores, stationers, buffets or tea houses. Interviews show that this encounter has led them in building good relationships with these people who normally do not have the similar cultural tastes with the micro-public of alternative theatres. In that sense, we argue that their contact with the shopkeepers by inviting them to the plays or by organising free workshops for the children in the neighbourhoods led into an experimental approach to publicness while producing spaces for coexistence.

More specifically, experimental approach lies behind the relations that they establish with the neighbours who do not belong to their micro public. According to Kurdoglu (2016), this model which has appeared with the foundation of BILSAK in 1982 points out to a transition from a model of enlightenment towards a more pluralistic approach

to democracy. An interviewee from Emek Sahnesi articulates their openness for going beyond of their micro public as below:

... There is a kebab shop there and we are eating or recommending to the groups which play here. The owner closes down his shop at 8 p.m and comes to our play together with his family; and not only to our play but also to the plays of other groups. We talked with him and learned that he had a life focused on TV but now he is talking with us about the plays, he is defining as 'weird'. This definition and even the fact that he can observe the differences among our plays was so important for me.

As Sennett put forth in his article *Spaces of Democracy*, the architecture of theater bears importance as possible political spaces. Explaining his observations about a trip to Jerusalem as part of planning group to create a public space outside of the Damascus Gate that Palestinians and Israelis might share, Sennett (1998) argues "theatrical forms can attempt to develop civic connections not of the fleeing sort, as in a public square, but rather of a more sustained and focused sort" and he argues theatre forms which align with portable political architecture are important "to share a common mental ground in acting locally" and "suggest a way of sharing political activity without unifying it" (p.284).

The second aspect of spaces of openness that we will bring forward in the next section is crucial to articulate appearance of new texts by alternative theaters which intend to demand an equality for the marginalized actors of urban population by making visible undocumented history. This visibility is important to create the common mental ground defined by Sennett.

2. Opening up space for the undocumented history

The emergence of the local text writers is an essential constituent of today's alternative theatre movement in Istanbul. These new texts which are nurtured by the diversity of the urban population makes also visible the stories of the marginalized groups. In this respect, these spaces stage plays on, for example, gay citizens, women with headscarves or human rights, stories usually not seen in either publicly funded theatres or the commercial private theatres. In this respect, it needs a deeper reflection as it points out to a different attitude than the political theatre tradition of 1960s situated in Kemalist-Marxist line. The very first important aspect of their experimental approach to form their content therefore is that they give place to the topics about the near past of Turkey which has not been staged before. Karagül express their interest like below:

What we should emphasize here is that the theatre players of 2000s differ from the older generation who have educated with the nation-state ideology and who have the habitus of a 'Republican artist'. From unidentified murders, to the violence cases during the custody, from femicides to sex workers, from military coups to crime against humanities in jails and Saturday Mothers, they touch upon several socio-political issues being part of the dark side of the Turkish history and have not taken place in the theatre stages (Karagül, 2015:180).

Some examples could concretize this finding. The play of Mekan Arti called as 'Being Queer in 80s' displays the story of the transgender who were marginalised during the late 70s and 80s associating with the period of military coup in Turkey. Another play through which we can observe the making visible of the undocumented history called Iz (Trace). As mentioned in their website, the three layered story which took place in the same house located

in Beyoglu intertwine the forced eviction of the Greek Orthodox minorities in 6-7 September 1955 from this house through the story of two sisters; the story of Ahmet who rented this house in order to escape after the military coup of 12 September 1980 and a story of a travestite living and working in the same area in 2000s.

As abovementioned examples point out, we can see through many plays the intertwining of this historical highlight with the concerns about the today's urban transformation in Beyoğlu, Istanbul. In this respect, Basar (2014: 168) mentions a play called *Sekersiz* (Sugarless) which "continuously refers to the life on streets of Asmalı Mescit neighbourhood and its change through decades." and argues that some plays written for Beyoglu enable the audience to have a very dense feeling which continues on the street after leaving. It also resonates with 'affective collectives' by expressing that performative and affective layers of encounter and being loyal to the new coordinates ... to form a collective which is not fixed in identarian sense ... is rather unbelong themselves from the pre-determined spaces between them in order to find new forms of attachments" (Kuryel & Firat 2013: 48).

These stories therefore making visible the undocumented history on the stages of alternative theatres constitute the urban character of this movement. This character both refers to the location of these theatres in the back streets of Beyoglu and both the place that they give to the stories of marginalised people who need to stage their equality. Therefore, we could argue that the experimental use of stage and streets during plays which refer to the urban transformation and the invisible part of the official history form a suitable ground for common life where the new urban citizenship practices could form (Holston, 2007). In this sense, they are creating new urban citizenship practices through a publicness based on experimental uses of physical spaces and dramaturgy. This formation is highly linked to the emergence and increase of the Turkish text writers first time in the Turkish theatre scene based focusing on the realities of the locality. Furthermore, the local-translocal engagement that we will scrutinize as a third point is also crucial to understand how the alternative theatres open up space for common life through their interaction with translocal actors.

3. Creating a translocal space of engagement

Translocality provides an explanation for socio-spatial dynamics and processes of mobility which transcend nation-state boundaries (Greiner and Sakdapolrak, 2013). As stressed in previous section, the emergence of local texts have a crucial role in the formation of alternative theatres movement in Istanbul and thus opening up a space in the neoliberal city. Herein, it is important to reconsider the mobility of these local texts to create a translocal space of engagement. To begin with, Istanbul provides a suitable environment for developing an experimental approach as described by Başar:

1990s experimentalism was limited to Istanbul. This might be related to Brecht wave's correspondence to a nation-state experience (which was felt most in capital Ankara while the imperial capital, Istanbul, culturally resisted the holistic nation state ideal with its history and variety). The 90s experimentalisms was based on cosmopolitanism, which emphasized the visual and the high energy found in Istanbul (Başar, 2014: 37).

By considering the very first translocal relations developed by the 90s independent theaters like Dot, Galata

Perform and Krek, we could observe that this experimentalism in Istanbul is clearly linked with the process of globalisation. Here we should mention the role of the Istanbul International Theater Festival organised by IKSŞ first time in 1989 (Karagül, 2015: 157), and Istanbul European Capital of Culture process in 2010 which enable independent groups to benefit from EU funding; and connect with groups from abroad.

This argument however needs a deeper looking at today's alternative theaters. As we mentioned earlier, one of the essential characteristics of alternative theaters is to create local playwrights. This formation first time in Turkey then has underlined locality as an element of text writing. According to an interviewee from Kumbaracı 50, this very formation of the local texts is the main reason to develop transnational relations as they start to attract the attention of transnational actors more than ever. Therefore, Basar's explanation about a collaborative theatre project between Kumbaracı 50 and Lokstoff from Stuttgart enables us to clarify the crucial role of locality:

... it is a play about urban transformation from Kumbaracı50, named "Yokuş Aşağı Emanetler" (Down the Hill Entrusts) ... It is performed in the open air, and the audience walks through the street as a group which are made up of exiled people of the city. The walk starts in Gönül Sokak, continues to İstiklal Avenue, comes to Kumbaracı street sloping down the hill ... The stories of characters start with an Armenian woman cook ... the paper collector man, the German woman who was pushed away from the peripheries of Europe and now can't find a place in Istanbul either and lastly the pianist who first lost his carrier as a pianist because newspapers scandalized him for giving piano lessons to young Turkish (Muslim) girls, as a Christian and later lost his arm in an accident which turned him into a state official who collects the keys of the unwanted of the city (p. 168-169)

What is critical to mention here is that this project has been realized within the scope of TANDEM project which is defined as "a cultural collaboration programme that strengthens civil society in Europe and neighbouring regions." More specifically, the play that we introduced above is funded by the partners of TANDEM, namely Mitost (Berlin), European Cultural Foundation (Amsterdam), Culture Resource (Beirut) and Anadolu Kültür (Istanbul) which also point out the influencing role of Kumbaracı 50 to create a translocal space of engagement.

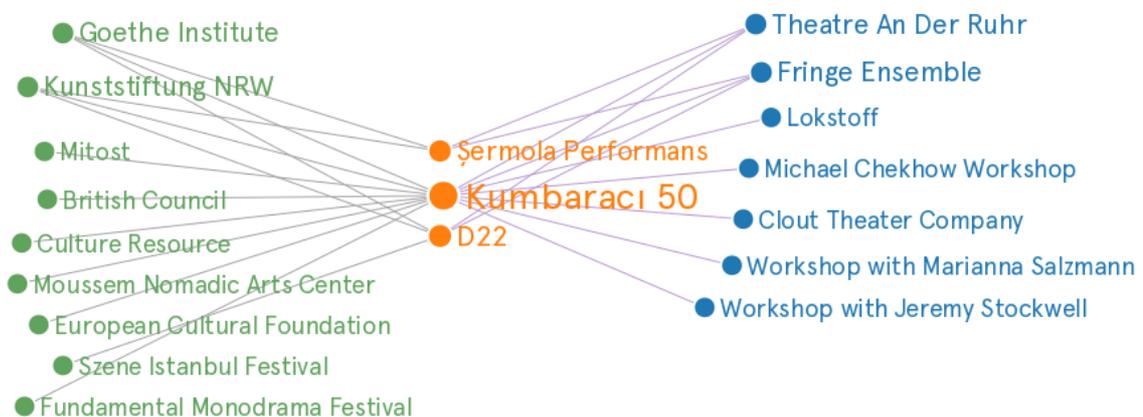


Figure 2 Network map of alternative theaters. Official websites of Şermola Performans, D22, and Kumbaracı 50

Whereas Kumbaraci 50 has been the very first theatre group engaged in collaborative projects in 2011, it should be stated that the number of groups engaged in these translocal relations have increased since 2011. Recently, in 2017 in addition to Kumbaraci 50, other alternative theaters D22 and Sermola Performans have also produced collaborative projects with Fringe Ensemble, funded by Kunststiftung NRW and Goethe Institutue (see figure 3).

Conclusion

In this paper, we analysed alternative theatres as new cultural infrastructures of Istanbul. Taking its roots from ‘other theater movement’ inaugurated in Istanbul in late 80s, today’s alternative theaters are important to enable shift from taking over the role of Republican artist who intends to enlighten the masses towards a more pluralistic approach of theater making which cares about staging equality and common life for the marginalised segments of urban population. Undoubtedly, this shift has also been affected by their location in the backstreets of Beyoğlu and their struggles to keep their presence while operating without any stable public funds.

Their unification under the AJTI in 2011 therefore was an attempt to solve their common problems and create a platform for solidarity in the face of financial struggles and low number of followers. Although this was not a formal form of organisation, they aimed to open up a space for equality and common life build on solidarity relations among themselves and other like-minded groups. Moreover, by experimenting with a more inclusive publicness they tried to establish relations with the inhabitants in their neighbourhoods. Overall, our argument is that alternative theatres contribute in the formation of urban citizenship practices which open up space for common life and equality. In addition, the very emergence of local texts through which they make visible the undocumented history contributes in developing urban citizenship which is also sustained by a translocal space of engagement.

References

- Aksoy, A. and Enlil, Z. (2011). *Cultural economy compendium: Istanbul 2010*, Istanbul: Istanbul Bilgi University Publishing.
- Amin, A. 2008. Collective culture and urban public space. *City* 12(1): 5-24. doi: 10.1080/13604810801933495
- Başar, D. (2014). *Performative publicness: alternative theater in Turkey after 2000s'* (Unpublished Master Thesis). Boğaziçi University, Istanbul, Turkey.
- Dervişoğlu, G. And Aysun, E. (2008). Being “Cultural Entrepreneur”. In *Istanbul, Artist or Manager?* (paper presented to 5th International Conference on Cultural Policy) Istanbul: Yeditepe University.
- Greiner, C. And Sakdapolrak, P. (2013). Translocality: Concepts, Applications and Emerging Research Perspectives, *Geography Compass* 7(5), pp.373-384.

- Holston, J. (2007). *Insurgent citizenship: disjunctions of democracy and modernity in Brazil*. New Jersey: Princeton University Press.
- Karagül, C. (2015). *Alternatif Tiyatrolar*. Istanbul: Habitus Kitap
- Kurdoğlu, K. (2016). *Murat Daltaban Seyler ve Seytanlar: 90'lar ve sonrasında alternatif tiyatro hareketi*. Retrieved from <http://medyascope.tv/2016/05/24/seyder-seytanlar-2-90lar-ve-sonrasinda-alternatif-tiyatro-hareketi/>
- Kuryel, A., and Fırat, B. Ö. (2013). Creativity in Action: Counter Spectacles and Affective Collectivities. *Parallax* 19 (2), pp. 38-52. doi: 10.1080/13534645.2013.778495
- Mekan Arti (2013). Biz Aslında Çok Zenginiz (We are very rich indeed). Retrieved from: <https://vimeo.com/106995160>
- Sanul, G. and Van Heur, B. (2016) The Invisible City of Alternative Theater: Tactics, Collective Actions and Micro-publics in Istanbul's Cultural Economy. *Law, Social Justice and Global Development, Special Issue 'Cultural Economies and Cultural Activism'(1)* pp. 1-14. _
- Sennett, R. (1998). *The spaces of democracy*. Raoul Wallenberg lectures, 1998. University of Michigan, Ann Arbor, Michigan, USA. ISBN 1891197010
- Tonga, Y. (2014). *The State and the Arts: The Theatre Scene in Turkey* (Unpublished PhD thesis). IMT Institute for Advanced Studies, Lucca. Italy.

Encuentros sensoriales en la ciudad: un estudio de caso de educación superior basado en experiencias espaciales y sensoriales

Sensory encounters in the city: A case study of higher education based on spatial and sensory experiences

Daniel Gutiérrez-Ujaque | dgutierrez@pip.udl.cat

Universidad de Lleida, departamento de Geografía y Sociología

Resumen

¿Qué puedes escuchar, sentir, oler, saborear y ver en cualquier ciudad? Las ciudades no son solo paisajes estáticos, sino que tienen una gran experiencia en nuestra vida cotidiana. Esta comunicación se ha centrado en los estudios sensoriales dentro la ciudad ya que la percepción y la sensorialidad son fundamentales para la forma en cómo aprendemos y entendemos la cotidianidad de las personas. Además, a partir del “giro sensorial” (Howes, 2003), los sentidos se han expandido en otras disciplinas, hecho que implica encontrarnos una geografía sensual (Paterson, 2009), una sociología de los sentidos (Vannini et al., 2012), una historia cultural de los sentidos (Classen, 1998), etc. El objetivo de esta comunicación es brindar un avance de mi estudio doctoral dentro del campo de la geografía y la educación. En concreto, presentó el estudio de caso llevado a cabo dentro de la materia de Geografía e Historia de segundo curso del grado de Educación Social en la Facultad de Educación, Psicología y Trabajo Social de la Universidad de Lleida (España). Durante siete semanas, he analizado el papel de las experiencias sensoriales y espaciales de los alumnos de esta materia. He explorado cómo la sensorialidad y la espacialidad les ayudan en sus prácticas cotidianas y en sus formaciones dentro de la Universidad. Todo este proceso ha sido estudiado dentro de una investigación cualitativa y dentro de una metodología docente basada en el arte contemporáneo, los espacios híbridos y los relatos sensoespaciales. Este enfoque multidisciplinar ha permitido tener una visión amplia de cómo los sentidos y las percepciones son importante dentro de la formación universitaria. Los resultados sugieren que la sensorialidad y la espacialidad invitan a nuevas y complejas formas de conocimiento. El paradigma sensorial nos permite comprender las experiencias sensoriales vividas en la ciudad más allá de cómo la hemos concebido. Este hecho tiene un impacto en el espacio vivido de los alumnos, haciendo infinitos cambios en sus cotidianidades y, como futuros educadores sociales, crear una posición diferente a la que ellos concebían frente a la sociedad.

Palabras claves:

docencia universitaria, educación social, espacialidad y sensorialidad.

Abstract

What can you hear, feel, smell, taste and see in any city? Cities are not just static landscapes, but strongly experienced through our everyday lives. This paper has focused on sensory studies at the city. The perception and the sensoriality are fundamental to how we learn and understand people's lives. Moreover, as of “sensorial turn” (Howes, 2003) we can find a sensuous geography (Paterson, 2009), sociology of the senses (Vannini, et al. 2012), a cultural history of the senses (Classen, 1998) and so on. All these innovative approaches are focused on shaping

our life. The aim of this paper is to give a Ph.D.'s advance based on geography and education. Specifically, I would present a case study of the module - Geography and History - of the second year of the degree in Social Education of the Faculty of Education, Psychology and Social Work at the University of Lleida, Spain. For seven weeks, I have analyzed the role of sensory experiences of my students. I have explored how the sensoriality and spatiality help to them in their everyday practices and in their formations. All this process has been studied within a qualitative investigation by an educational methodology based on contemporary art, hybrid space and sense spatial narrative. These multi-disciplinary and multi-methods approaches have allowed me to have a broad view of the everyday life. Results suggest that sensoriality and spatiality invite new and complex forms of knowing. The sensory paradigm allows us to understand the sensory experiences lived in the city and the daily experiences that we live in the city beyond how we have conceived it. This has an impact on the space lived, making infinite changes in our daily life and, as a future social educator; it creates a different position in front of the society.

Key words

Sensory experience, city, Thirdspace, contemporary art, hybrid space, social educator

Introducción

En la actualidad, sigue habiendo en muchos casos un sistema educativo universitario que se rige dentro de un paradigma industrial basado en la memorización y estandarización de los contenidos curriculares, con el fin de superar diferentes pruebas homogéneas de evaluación sin conexión alguna con la realidad que nos envuelve. Este, iniciado en el siglo XIX, buscaba el adiestramiento de obreros fieles para el montaje y competentes en una única tarea.

La respuesta a este contexto es la creación del Espacio Europeo de Educación Superior que ha supuesto modificaciones en diferentes ámbitos dentro del sistema educativo, con la finalidad de entender el conocimiento como la comprensión y la resolución a los problemas de la vida real, mediante la acción docente y su capacidad de generar situaciones posibilitadoras de aprendizaje para sus alumnos y, concretamente, en el caso de la comunicación que nos atañe, conectándolo con el espacio que percibimos y vivimos desde la cotidianidad. Por consiguiente, como formadores de maestros y educadores, apostamos por nuevas maneras de formación dentro de la docencia universitaria que sean coherentes con la realidad que vivimos, donde el docente genere situaciones de aprendizaje y, estas, puedan generar nuevas conexiones con todo aquello que nos rodea.

Pero, ¿cómo las situaciones que generamos en el territorio como docentes nos acercan a la realidad que planteamos? Hay que mencionar que la realidad que conocemos está condicionada por la manera como interpretamos lo que percibimos y, por lo tanto, está mediada, entre tantas otras cosas, por nuestras capacidades sensoriales y nuestra cultura sensorial. ¿Qué indica el olor? ¿Cómo interpretamos su significado? ¿Cómo la percepción de un olor que no esperamos o anticipamos nos obliga a dar sentido a lo que estamos sintiendo? ¿Cómo la memoria informa a la percepción sensorial? Claramente, para poder contestar todas estas preguntas hay que tener en cuenta factores biográficos, contextuales, sociales y culturales. Todos ellos nos permiten dar sentido a toda la experiencia sensorial, la cual expande nuestra capacidad de comprensión de la realidad.

Como resultado de este planteamiento, a continuación, pasaremos a exponer una investigación en curso que está enmarcada dentro de un estudio de caso. Ésta apuesta por el cambio de los procesos de aprendizaje donde, el profesor, crea las situaciones necesarias para que los alumnos puedan aprender dentro de la formación universitaria. Razones por las cuales, hemos generado una docencia que está basada en la sensorialidad y la espacialidad en la ciudad para abordar nuevas maneras de aprehender e investigar desde el espacio percibido (Lefebvre, 1974). En consecuencia, las acciones de los docentes permiten escuchar las voces de los alumnos que han participado en esta formación, hecho que muestran los primeros rastros e indicios de cómo trabajando en el espacio percibido se puede incidir en el espacio concebido y, sobretodo, vivido, mejorando las formas de vida de los participantes de esta investigación.

Contextualización del estudio de caso

El avance de investigación que presentamos en esta comunicación se ha iniciado en el curso 2017-2018, en la materia de segundo curso de Geografía e Historia en el grado de Educación Social de la Facultad de Educación, Psicología y Trabajo Social de la Universidad de Lleida en Lleida. A lo largo del segundo semestre, los futuros educadores sociales tienen que realizar la materia nombrada anteriormente con una carga de 8 créditos ETCS que equivalen aproximadamente a 45 horas presenciales y unas 155 horas de trabajo autónomo.

Ésta parte de la metodología del grupo de investigación “Espai híbrid¹” basada en el arte contemporáneo, los relatos autobiográfico y los espacios híbridos. Esta metodología, que se detallará posteriormente, tiene como unión el territorio mediante la utilización de los recursos del mismo y, a su vez, busca explorar el currículum universitario no como algo teórico y estático, sino como algo vivo, cambiante, en constante construcción y con múltiples posibilidades. Por todo esto, en esta docencia apostamos en ir más allá de la dicotómica entre teoría y práctica (Lenz Taguchi, 2010). Esta forma de entender el currículum, como algo que está en construcción, nos permite obrar situaciones de aprendizaje en el contexto, ya que los contenidos no están ligados a una situación concreta, sino que emergen según aquello que *nos* pasa (Larrosa, 2006) con el fin de construir un conocimiento útil, actual y coherente con la sociedad líquida (Bauman, 2010), pero sin caer en una reproducción de los errores pasados ya referidos de poner la educación al servicio del sistema económico y acabar creando trabajadores reproductores del paradigma económico actual.

Esto, en nuestro caso concreto, se ha abordado con acciones formativas partiendo del espacio que nos rodea y, concretamente, con las percepciones captadas mediante los sentidos en estos. ¿Cómo el espacio percibido ayuda a la formación de los futuros educadores sociales? ¿Cómo las percepciones de los sentidos nos permiten generar conocimiento en el espacio? A continuación, vamos a presentar que referentes y marcos teóricos respaldan esta investigación a la vez que nos posibilitan nuevas comprensiones de nuestra docencia.

¹ Espai híbrid. Recurso: www.espaihibrid.udl.cat

El espacio percibido y la sensorialidad como elementos de cambio.

En nuestra docencia universitaria partimos del concepto de espacio que manejan los geógrafos Henri Lefebvre (1974) y Edward Soja (1996). Lefebvre, en *La producción del espacio* (1974) elabora una “triada conceptual”, una “trialéctica espacial”, según la cual existen tres tipos de espacio: el espacio percibido, el espacio concebido y el espacio vivido. El concepto de espacio percibido o “práctica espacial” es la primera dimensión en la producción del espacio y hace referencia a los sentidos, a lo expuesto, a la configuración del espacio y al espacio tangible. El espacio concebido o “representación del espacio” es considerado el espacio conceptual, el espacio mental, dominante dentro de la sociedad ya que toda sociedad produce su propio espacio de acuerdo con su modo de producción. Finalmente, el espacio vivido o “espacio de representaciones” es el espacio personal y propio que crea cada persona, donde tienen lugar las relaciones sociales y donde experimentamos nuestra vida cotidiana (Lindón, 2006). Estas dimensiones espaciales se van retroalimentando entre ellas y relacionándose.

Posteriormente y, basándose en el anterior, Soja (1996, 2008) plantea una nueva trialéctica de la espacialidad: *Firstspace*, *Secondspace* y *Thirdspace*. El *Firstspace* que está en línea con lo que Lefebvre identifica como práctica espacial o espacio percibido corresponde al espacio físico y se trata de las relaciones entre la sociedad, la naturaleza y el entorno humano construido. A su vez, este se centra por un lado en la descripción precisa de la superficie y, por otro, en la explicación espacial de los procesos sociales, físicos y biofísicos. La perspectiva del *Secondspace* se basa en interpretar la realidad a través de las representaciones imaginadas de espacialidad y está relacionada con el espacio concebido de Lefebvre. Por último, la concepción del *Thirdspace* va más allá de la concepción del espacio vivido descrito anteriormente, puesto que es la conjunción de los tres espacios lefebvrianos y responde a “un espacio enteramente vivido, un lugar simultáneamente real e imaginario, real y virtual, lugar de experiencias y agencia estructuradas, individuales y colectivas” (Soja, 2008: 40).

De este modo nos preguntamos: ¿Cómo afecta el espacio percibido al espacio concebido y, sobretodo, al vivido o *Thirdspace* en los participantes, alumnos del grado de educación social, de esta investigación?

A partir de la trialéctica presentada, en el espacio se da un encadenamiento de relaciones impredecibles que conviven, dándose uniones, relaciones e interacciones que llevan al sujeto que lo habita a una posible construcción, transformación, percepción y representación de la realidad que lo rodea. Esto hace emerger un dialogo continuo entre el espacio y el sujeto, que se concreta, según Massey (2005) en “procesos sociales que operan sobre el espacio” ya que son las personas las que atribuyen significado al espacio (Cresswell, 2008) a partir de las experiencias personales, creando su propio espacio subjetivo dentro de su vida cotidiana (Lindón, 2006). Ejemplo de eso son los estudios de la producción social de los mapas, según Harley (1989), corresponden a un reflejo del poder que se manifiesta en la sociedad, evidenciando que el espacio es una construcción social continua (Chevalier, 1974) en la cual las percepciones son disparadoras de las mismas.

¿Pero cómo éstas que están intrínsecamente en el espacio percibido nos ayudan a entender el espacio concebido y vivido?

Vivimos sumergidos en un eterno caos sensorial donde los múltiples estímulos sensoriales están por todos lados (Bull y Back, 1993). Un ejemplo de ello es la vida en la ciudad ya que nos expone a un bombardeo sensorial constante (Butler, 2006): Ruidos de coches, sirenas, ruidos identificables, música... son algunos de los ejemplos que nuestros cuerpos reciben y a su vez sentimos (Lefebvre, 1992). Estos dan significado a la (re)configuración del espacio público contemporáneo (Pallasmaa (2005) y a la vida urbana; y a su vez, el cuerpo de los sujetos que habita en este espacio le da un significado personal que Tuan (1977) lo ha concretado en el *sense of place*. Término que describe como el cuerpo establece vínculos sociales no solo con palabras sino también con gestos, expresiones y acciones que se circunscriben dentro de un orden simbólico social el cual forman un prisma de significados en y del mundo (Lyon y Back, 2012; Zardini, 2005).

Esta realidad nos permite afirmar que los estudios sensoriales y perceptivos son esenciales para conocer, comprender y representar nuestras formas de vida puesto que las percepciones no son neutras y sus significados son sociales. David Howes (2003) habla del concepto *sensorial turn* para precisar estas nuevas aproximaciones sensoriales en los trabajos de investigación, ya que la sensorialidad es capaz de introducir nuevas variables en el trabajo de campo, así como ayudar en el análisis de los materiales recogidos en las investigaciones (Ingold, 2000; Vannini et al., 2012, Pink, 2015; Classen, 1997).

Por tanto, las conexiones entre el espacio y la sensorialidad en las ciudades nos permiten analizar el espacio percibido ya que ambas forman parte de la vida cotidiana y de las formas de vida de las personas. A su vez, estas conexiones nos muestran como las percepciones en el primer espacio afecta a los otros espacios, concebido y vivido, que están organizados mediante nuestras experiencias en las ciudades. Así pues, este planteamiento es el que hemos querido trabajar con nuestros alumnos. A continuación, vamos a concretar la metodología docente y de investigación.

Metodología

Esta propuesta docente está basada en tres pilares que configuran una apuesta metodológica para formar educadores sociales reflexivos, creativos y críticos capaces de educar en los contextos heterogéneos que presenta la sociedad del siglo XXI. Estos son: el *arte contemporáneo*, el *relato sensoespacial* y los *espacios híbridos*. La metodología de investigación parte de un enfoque cualitativo, centrándose en el estudio de caso, entendido como una estrategia de investigación dirigida a entender las dinámicas presentes en un contexto determinado. Los instrumentos que utilizaremos para el análisis son las grabaciones de los espacios híbridos y los relatos sensoespaciales realizados por los alumnos. Como se ha mencionado anteriormente, presentamos un avance de investigación enmarcada dentro de la tesis doctoral del autor Daniel Gutiérrez-Ujaque.

Instrumentos

Una de las herramientas que hemos utilizado han sido los relatos sensoespaciales. Estos se nutren del concepto de relato autobiográfico (Goodson, Antikainen, Sikes y Andrews, 2017; Jové y Farrero, 2017). Consideramos que el relato autobiográfico ayuda a cuestionar la realidad que les rodea desvelando los posibles significados de lo vivido

y, por otro, se despliega como un espacio reflexivo para pensar y aprender (Goodson, 2010). Con este instrumento podemos ver, explicar y comprender la experiencia de los cambios por parte de los estudiantes y la forma de posicionarse en ella (Hernández y Rifá, 2011). Esto les permite hacer cambios y mudanzas: momentos de tránsito personal y profesional, aprendizajes, crisis, migraciones, rupturas, relación con nuevos contextos. Esta es una estrategia narrativa de múltiples lenguajes en el que emergen las experiencias desarrolladas en la formación como educadores sociales, así como su análisis y reflexión en relación a sus procesos de aprendizaje. Es por este motivo que, como equipo docente, damos mucho valor a las relaciones emergentes entre las experiencias, vivencias y conocimientos de los estudiantes dentro y fuera de la universidad a fin que ellos puedan crear nuevos vínculos y lo puedan integrar a su ser. El relato sensoespacial que presentan nuestros alumnos está compuesto por diferentes vivencias que concretaremos en el siguiente apartado.

La segunda herramienta que hemos utilizado han sido las grabaciones en los espacios híbridos. ¿Qué y cómo entendemos los espacios híbridos como herramienta de análisis de este estudio de caso? El concepto de espacio híbrido emerge de la idea del tercer espacio de Bhabha (1990) que establece que las personas se basan en múltiples discursos con el fin de dar sentido al mundo. Según Gutiérrez (2008), este es un espacio de transformación que fomenta formas expandidas de aprendizaje y el desarrollo de nuevos conocimientos. Así mismo, Zeichner (2010) describe el espacio híbrido como el espacio que rompe la dicotomía entre la teoría y la práctica, generando condiciones óptimas para la construcción del conocimiento. Esto incluye encuentros horizontales entre diferentes miembros de la comunidad con el fin de debatir, participar, hablar, escuchar y aprender. Es un espacio para la reflexión, la formación y la mejora educativa donde el *background* de los conocimientos académicos y profesionales se funden para crear nuevas oportunidades de aprendizaje, donde emerjan las voces de todos los participantes, creando un espacio inclusivo.

Así es como estas dos herramientas nos permiten estudiar este caso basado en como la sensorialidad y la espacialidad permiten que los alumnos del grado de educación social vean el espacio percibido como un recurso posibilitador en su formación, el cual les ayude en la mejora de su práctica cotidiana.

Acontecimientos y devenires en la formación universitaria

A lo largo de las siete semanas se han concretado diferentes situaciones de aprendizaje que quedan representadas en esta imagen:



Figura 1 Mapa conceptual de los acontecimientos. Elaboración propia.

¿Qué representa este fotomontaje? El suelo simboliza las experiencias sensoriales y espaciales que se han vivido a lo largo de estas siete semanas. Las columnas representan los espacios híbridos donde se han construido los saberes a partir de las experiencias y las reflexiones emergentes. Por último, el techo, que se sostiene a partir del suelo y las columnas, escenifican el relato sensoespacial, el cual se fusiona y se puede avanzar hacia la construcción del devenir del conocimiento del alumnado. Por último, esta fotografía corresponde al depósito de agua de la ciudad de Lleida, donde se inició la docencia.

Un inicio inesperado

Nuestros estudiantes están acostumbrados a empezar las materias explicando los horarios, las tareas y las evaluaciones de las mismas. Empezar con la materia de Geografía e Historia fuera de aula advirtió a los estudiantes que algo diferente iba a suceder en su formación. Esta nueva situación es una fisura en sus esquemas mentales. Durante el principio de ésta no se les dice qué van hacer ni cómo. El motivo de esta decisión es no limitar las posibilidades que ellos pueden percibir y permitirles explorar su propio proceso de aprendizaje. En este curso, se empezó en un contexto territorial de la ciudad de Lleida. Días antes de empezar la docencia, se envió a los estudiantes que cursaban la materia un correo con unas indicaciones referentes al primer día de clase, en el cual se indicaba la hora y el lugar de encuentro; la plaza del depósito de Lleida. Se escogió este contexto por las posibilidades sensoriales que permite y porque bajo la plaza se halla el antiguo depósito, construido a finales del siglo XVIII, que abastecía de agua las fuentes de la ciudad, convertido hoy en un recurso patrimonial y turístico. El día del inicio de la materia los estudiantes tuvieron que anotar todo aquello que percibían durante la sesión. Para organizar esta vivencia inicial, se plantearon tres momentos: el primer momento fue en la Plaza del Depósito donde los estudiantes pudieron percibir la vida cotidiana de la plaza y las interacciones que emergían en ella. El

segundo momento fue dentro del depósito de agua y un tercer momento fue dentro del depósito, pero con las luces de su interior apagadas con el fin de conocer si cambiaban o no las percepciones del depósito. A lo largo de los tres momentos, los estudiantes tenían una plantilla para anotar todas las percepciones que iban teniendo durante el transcurso de la experiencia. La finalidad de este primer encuentro fue potenciar la recepción de sentidos y abordar el concepto de percepción en el espacio.



Figura 2 Alumnos de educación social explorando el contexto inicial dentro del depósito del agua de Lleida. Elaboración propia.

Posteriormente, se celebró el primer espacio híbrido para trabajar todos los aspectos que emergieron en la primera vivencia.

Las derivas sensoriales y cartografías ARTivistas

Dos de las prácticas que se realizaron posteriormente fueron la práctica situacionista de la deriva y la cartografía de esta mediante diferentes lenguajes que se encuentran en el relato sensoespacial. ¿Cómo se concretaron estas dos propuestas?

Durante la segunda semana de docencia, se les planteó a los estudiantes hacer una deriva sensorial por el territorio. Esta se inspira en la técnica situacionista de la deriva (Debord, 1958) como aquella donde una o varias personas renuncian a los intereses personales para desplazarse y dejarse llevar por los acontecimientos que sucedan en ese mismo instante. Es así como el azar juega un papel muy importante en esta deriva puesto que depende de aquello que suceda, cosas distintas pasarán. Posteriormente, se celebró un espacio híbrido con el fin de trabajar en los conceptos que emergiesen en ésta.

En la tercera semana se les planteó cartografiar las derivas que habían realizado. Como explica Harley (1989), del estudio de la producción social de los mapas se derivan dos reglas básicas, la regla del etnocentrismo según la cual, las culturas dominantes y realizadoras de los mapas cartografían desde una visión etnocéntrica, lo que podemos ver de manera muy clara en los mapamundis, y la regla del orden social, según la cual aquellos que ocupan una posición de privilegio social o económico recibe una mayor atención y una representación más detallada. Como estímulo inicial para llevar a cabo esta práctica, la misma se vinculó con la exposición *Biblioteques insòlites entre Cadernos ARTivistas*². Como equipo docente, consideramos importante vincular el día

² Collaborative books in Lleida/Cuadernos en Lleida/ Cadernos em Lleida. Recurso en: <https://sharingsketchbooks.wordpress.com/2018/03/19/collaborative-bin-lleida-cuadernos-en-lleida-cadernos-em-lleida/>

a día de nuestra facultad con la docencia y atender como todo nuestro alrededor puede ser estímulos de aprendizaje. Por esto, esta exposición permitió a los alumnos de educación social ver las posibilidades que generan los cuadernos de artista y vincularlo a su práctica diaria.

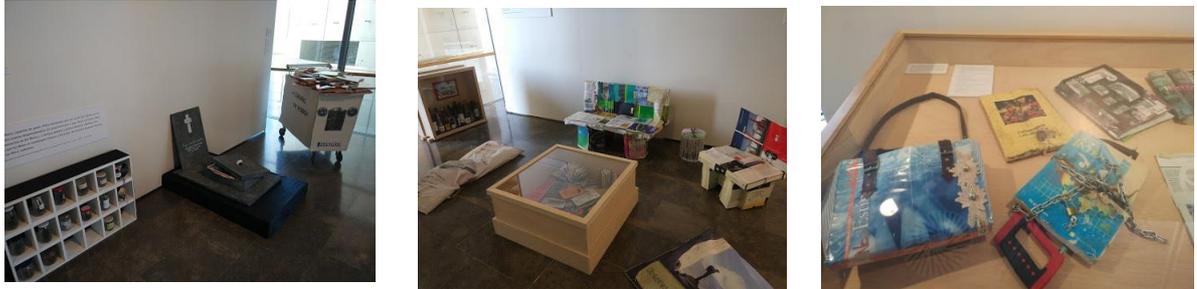


Figura 1 Fotografías de la exposición Bibliotecas insólitas y Cuadernos ARTivistas. Elaboración propia.

Como resultado, a partir de la deriva y los estímulos de la exposición, los estudiantes llevaron a cabo sus propias cartografías en las que a continuación se muestran algunas³



Figura 4 Producciones realizadas por los alumnos de educación social a partir de la deriva y la exposición Bibliotecas insólitas entre Cuadernos ARTivistas. Elaboración propia.

La posibilidad del arte contemporáneo en nuestra metodología

Como se ha mencionado en el apartado anterior, uno de los tres pilares de nuestra metodología docente es el arte contemporáneo. ¿Cómo entendemos el arte contemporáneo y por qué lo utilizamos en nuestra práctica dentro de la docencia universitaria? Abordar la docencia en torno al arte contemporáneo permite que otras cosas pasen en los procesos de aprendizaje (Adams et al., 2008) puesto que se abren nuevas perspectivas basadas en repensar sus acciones como futuros educadores sociales. La metodología de aprender en torno el arte contemporáneo tiene como objetivo principal la expansión del conocimiento y la toma de conciencia de nuestra condición humana, con todo su potencial de transformación (Atkinson, 2011). Así pues, las múltiples posibilidades que este ofrece permite a los estudiantes desarrollar diferentes procesos, más ricos y más poderosos. Dada nuestra experiencia dentro de la docencia universitaria (Jové y Farrero 2017) y, tal como dicen algunas investigaciones (Adam et al., 2008), el arte contemporáneo genera una expansión de posibilidades y estrategias para establecer relaciones y conexiones con nuestro entorno, dando la libertad de repensar nuestras acciones diarias. Además, nuestra experiencia con el

³ Podéis consultar todas las producciones en el siguiente link: <https://issuu.com/esapihibrid/docs/1>

arte contemporáneo y el trabajo con artistas permite que nuestra metodología (Jové et al., 2009; Jové, 2013) sea un proceso creativo, donde los *inputs* de los artistas que colaboran en nuestro equipo de investigación nos posibilitan extender nuestra acción docente a un *devenir* impredecible. Durante la cuarta semana, visitamos con nuestros estudiantes la exposición “Oscar Muñoz: des/materializaciones” del artista colombiano Oscar Muñoz a la Fundació Sorigué⁴ de Lleida.



Figura 5 Alumnos de educación social explorando y dialogando con las obras de Oscar Muñoz en la Fundació Sorigué en Lleida. Elaboración propia.

Análisis de las voces de los estudiantes.

Resultado de estas siete semanas de docencia son las grabaciones de los espacios híbridos y los relatos sensoespaciales. Estos últimos incluyen las prácticas como la deriva sensorial, las cartografías o la experiencia con el arte contemporáneo. ¿Qué narraciones han emergido en estos instrumentos que nos hablan del espacio percibido y las posibilidades que este dentro de la docencia?

Para empezar, se muestra como uno de los elementos propuestos por el equipo docente, el territorio como contexto de aprendizaje, influye en los estudiantes tal como evidencian las siguientes voces:

“Empezar las clases en una plaza del centro de mi ciudad era lo último que me esperaba. Me sorprendió bastante” (A1)

“Por primera vez en un año y medio, salimos del campus y del aula. Esto me hizo cambiar mi manera de mirar la asignatura” (A2)

⁴ <http://www.fundaciosorigue.com/ca/exposicion/oscar-munoz-desmaterializaciones/>

“No entendía el motivo de hacer geografía en la carrera de educación social. Después de vivir esta experiencia concluyo que la geografía tiene mucho sentido en mi formación como en mi vida, ya que todo lo que hacemos, lo hacemos en un espacio” (A3)

“No esperaba vivir en la universidad una asignatura que trabajase tanto mi ciudad” (A4)

“Aprender a partir de la experiencia que hemos vivido ha sido muy gratificante. Siempre estamos acostumbrados a empezar las clases sentados en una silla. Por fin algo diferente” (A5)

“Haciendo referencia a las experiencias vividas en la materia, me han aportado poder ampliar mi visión hacia una mirada más crítica, buscando el porqué de todo y no quedarme con una visión superficial” (A6)

Estas voces nos muestran cómo, para ellos, abordar la formación universitaria fuera del aula les supone una confrontación con sus experiencias en otras materias y, a su vez, ven las posibilidades que el espacio puede ofrecerles. Asimismo, la práctica de la deriva que ha permitido a los alumnos abordar la espacialidad de forma diferente a la concepción inicial de la ciudad y comprender que esta está configurada por distintos ritmos (Lefebvre, 1992). Ello queda plasmado en el comentario de A7 y A8.

“Hacer la deriva me ha generado entender la ciudad de forma diferente y a como yo la concebía, ahora le veo más posibilidades” (A7)

“He podido ver que existe una diferencia entre pasar por el mismo lugar haciendo la deriva, que, pasando de forma mecánica, la cual cosa considero que es muy importante para nuestra formación ya que vemos el espacio de forma distinta” (A8)

La deriva les permite conectar con el espacio de la ciudad y les posibilita darse cuenta de aspectos que no se habían percatado en su cotidianidad, a pesar de haber realizado ese mismo trayecto varias veces. Hecho que se corrobora con la voz A9.

“Tenemos que preguntarnos y reflexionar sobre el porqué de las cosas, hace falta dar un paso atrás e intentar ver las cosas desde otro ángulo. En el momento que hemos hecho el esfuerzo de percibir más allá de lo visual, he podido entender que el espacio puede ser generador de infinitas situaciones”

A su vez, nuestro planteamiento de proponer una deriva desde una perspectiva sensorial permite potenciar el espacio percibido de nuestros estudiantes, potenciándoles la comprensión de otras realidades y acciones y, así, es como A10 lo expresa:

“Realmente no somos conscientes de lo que nos aporta explorar nuestro entorno con todos los sentidos y como futuros/as educadores/as considero que deberíamos de empezar a adquirir esta capacidad. La deriva sensorial nos ha ayudado a comprender la realidad del otro, a preguntarnos las cosas, a no juzgar con poca información, a ver el mundo con otros ojos”

O como menciona A11:

“He observado más una zona que había recorrido muchas veces, pero nunca me había fijado con todos los sentidos. He conectado más con el espacio”

Estas voces nos muestran la apertura de nuevas posibilidades en su día a día, dando un significado distinto a sus concepciones del espacio a partir de los sentidos. Por lo tanto, podemos relacionar la voz A8 con la voz A10 y A11 ya que abordan el concepto de espacialidad, pero A11 añade un factor importante en esta práctica ya que si ha devenido de esta manera ha sido por focalizar la atención a en espacio percibido. Así es como A12 transmite:

“En realidad las experiencias sensoriales vividas en esta materia no les he dado un uso ni un significado, sino que estas me lo han aportado a mí. Nuevas sensaciones, percepciones, ideas, pensamientos, reflexiones llegando el punto que me reconstruido a mí misma”

A12 evidencia como la experiencia sensorial no solo permite ver tu alrededor de forma distinta a la que los estudiantes tienen en mente (Butler, 2006), sino que hace que uno se posiciones de forma diferente en su contexto y se evidencie un posicionamiento distinto frente a la ciudad. Tal como concreta A13:

“La sensorialidad nos permite tener una perspectiva global, para conseguir fijarnos en lo que realmente importa para podernos convertir en agentes de cambio”

O A14:

“Hace prestar atención y tener en cuenta que la realidad es subjetiva y como educadores sociales tenemos que ampliar la mirada hacia una mirada de alteridad”

Así es como tanto A13 como A14, nos evidencian las posibilidades que la sensorialidad genera (Howes, 2003) y, como estas, puedan traspasarse a su formación. A su vez es importante la voz A13 por su muestra de predisposición en utilizar la sensorialidad como desencadenante de acciones. No obstante, estas voces nos sugieren la duda de si serán capaces de transferir esta cuando estén en el espacio en su práctica profesional.

Posteriormente a realizar la deriva sensorial se les planteó hacer la cartografía a partir de esta. A continuación, vamos a ver que narraciones aparecen en los documentos cartografiados que se encuentran abordados dentro del relato sensoespacial.

“Haciendo la cartografía me di cuenta que, en un mismo espacio, yo le daré a este un significado propio e individual según mis experiencias vividas” (A15)

O A16:

“Cada persona hará su propia cartografía ya que cada persona tiene una perspectiva y una realidad diferente, todas serán buenas y validas, no hay ninguna que no sea correcta”

Estas dos voces muestran como las cartografías han sido ejercicio para comprender la mirada del otro y para darse cuenta que de una misma propuesta salen cartografías completamente distintas, hecho que se relaciona con Harley (1989) cuando afirma que detrás de cada estudio de producción social cartografiado existe una regla. A su vez nos muestran como cada cartografía implica entender el significado de este a partir como la persona se posiciona (Lindón, 2006).

A parte de la deriva sensorial y las cartografías y, tal como se ha mencionado anteriormente, hemos utilizado el estímulo del arte contemporáneo. ¿Qué voces emergen cuando aparece el arte contemporáneo en relación con la sensorialidad y la espacialidad? Como se muestra a continuación A17:

“Trabajar con el arte contemporáneo nos ha permitido nuevas líneas para trabajar nuestras formas de vida (Ingold, 2000) ya que los discursos que han ido emergiendo de mis compañeros me han permitido a mi reflexionar sobre mi propia experiencia”

O como dice A18:

“Después de asistir a la exposición de Oscar Muñoz y crear diálogos con mis compañeros me doy cuenta de cada obra independientemente de su significado, este puede tener tantos como vínculos crees. Por lo tanto, dependiendo de la persona, el dialogo que salga puede llegar a ser completamente diferente, pero todos serán complementarios”

Tanto A17 como A18 evidencian como el arte contemporáneo genera nuevas líneas de investigación y estrategias para establecer relaciones y conexiones con el entorno (Jové y Farrero, 2017). Así pues, cada alumno ha creado su propio dialogo en relación con las obras de arte y las voces de todas las personas que formaban parte de aquella experiencia.

“El estímulo del arte contemporáneo me ha ayudado a ir más allá, a entender la perspectiva de las otras personas. Dialogar con la obra de Oscar Muñoz me permitió establecer nuevas ideas referentes a mi construcción como educadora social y, a su vez, a escuchar otras miradas de mis compañeros” (A19)

Ésta muestra como el estímulo de la obra de arte y los diálogos que se han ido tejiendo mediante las voces de todos los participantes les han posibilitado entender otras perspectivas (Adams et al., 2008) y otras miradas en relación con sus construcciones mentales.

Conclusiones

El avance de investigación que se ha presentado en esta comunicación nos muestra como las ciudades no son paisajes estáticos sino grandes potenciadores de experiencias. Cada segundo recibimos miles y miles de estímulos, los cuales son fundamentales para ser consciente de como aprendemos y entendemos nuestra sociedad. Así es como dentro de la docencia universitaria, las voces de los participantes en relación con las experiencias vividas, resultado de las propuestas por el equipo docente mediante el espacio percibido, nos permiten concluir los siguientes aspectos:

Las voces de los alumnos que han cursado esta materia nos muestran la importancia de salir al contexto en la formación universitaria. Como evidencian algunas voces todo y sentirse incómodos al inicio, posteriormente, valoran muy positivamente esta metodología dado que posibilita que cada alumno se sitúe en su proceso formativo y personal. Asimismo, cómo podemos ver en A5 o A6, esta vivencia les ha supuesto una deconstrucción de sus expectativas en relación con el inicio de las materias implicadas dentro de la formación universitaria.

Además, como hemos podido evidenciar en el análisis, el espacio percibido posibilita ver el espacio concebido de manera distinta de como los estudiantes lo tienen entendido. Voces como las anteriores legitiman a Massey (2005) cuando afirma que el espacio es donde se define la construcción social y, como educadores sociales, consideran fundamental ver que las interacciones con el entorno son claves para entender al otro.

Finalmente, este análisis realizado mediante las voces nos evidencia como la sensorialidad les ha permitido entender su entorno de forma distinta y, a la vez, les posibilitan nuevas relaciones con el espacio. Como consecuencia de esto, podemos afirmar que las experiencias sensoriales como formas de aproximación al entorno son necesarias para dar respuesta al cambio constante de la sociedad. Esto así lo afirman las voces visibilizadas de los futuros educadores sociales que ven el espacio percibido como generador de prácticas que visibilizan al otro.

Así pues, este avance de investigación nos muestra los primeros indicios de ver como el paradigma sensorial y la espacialidad nos permiten entender las experiencias cotidianas que vivimos en la ciudad de forma diferente de como las tenemos concebidas y que tengan un impacto en el espacio vivido, posibilitando un cambio o un posicionamiento diferente en los futuros educadores sociales.

Referencias

- Adams, J., Wormwood, K., Atkinson, D., Dash, P., Herne, S. y Page, T. (2008). *Teaching through contemporary art: A report on innovative practices in the classroom*. London, Tate publishing.
- Atkinson, D. (2011). *Art, Equality and Learning: Pedagogies Against the State*. Rotterdam Boston, Taipei: Sense Publishers.
- Bauman, Z. (2010). *Vida Líquida*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Bhabha, H. (1990). The Third Space. En J. Rutherford (ed.), *Identity, community, culture and difference*, 207-221, London: Lawrence and Wishart.
- Bull, M. y Back, L. (eds) (1993). *The auditory culture reader*. Oxford: Berg Publishers.
- Butler, T. (2006). A walk of art: the potential of the sound walk as practice in cultural geography. *Social and cultural geography*, 7(6), pp. 889-908.

- Chevalier, J. (1974). Espace de vie ou espace vécu? L'ambiguïté et les fondements de la notion d'espace vécu. *Espace géographique*, 1(3), 68.
- Classen, C. (1997). Foundations for an anthropology of the senses. *International Social Science Journal*, 153, pp. 401-402.
- Cresswell, T. (2008). *Place, a short introduction*. Londres: Blackwell.
- Debord, G. (1958). Teoría de la deriva. *Internacional situacionista*, 1. Madrid: Li
- Goodson, I., Antikainen, A., Sikes, P. y Andrews, M. (2017). *The Routledge International Handbook On Narrative and Life History*. London: Taylor & Francis Ltd.
- Goodson, I. (2010). *Narrative Learning*. New York: Routledge.
- Gutiérrez, K. (2008). Developing Sociocultural literacy in the third space. *Reading Research Quarterly*, 43(2), pp. 148-164.
- Harley, J.B. (1989). Deconstructing the Map. *Cartographica*, 26(2) 1-20.
- Hernández, F. y Rifá, M. (coord.). (2011). *Investigación autobiográfica y cambio social*: Barcelona: Octaedro.
- Howes, D. (2003). *Sensual Relations: Engaging the senses in culture and social theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Jové, G. (2013). "Artistry" en formación de maestros y la docencia como arte. En J.M. Sancho, J.M. Correa y L. Fraga (Coord.) *Aprender a ser docente en un mundo en cambio Simposio Internacional*: 21 y 22 de noviembre 2013. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Jové, G., Ayuso, H., Sanjuan, R., Vicens, L., Cano, S. y Zapater, A. (2009). Educ...arte. un proyecto de trabajo en red entre universidad, centro de arte y centros educativos. En Huerta, R. y Romà, R. (eds.), *Mentes Sensibles. Investigar en educación y en museos* (p. 127-138). Valencia: Universidad de Valencia.
- Jové, G. y Farrero, M. (2017). Rethinking Education through Contemporary Art. *International Journal of Art & Design Education*, 36(3), 333-344.
- Massey, D. (2005). *For space*. London: Sage.
- Ingold, T. (2000). *The Perception of the Environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge.
- Lyon, D. y Back, L. (2012). Fishmongers in a global economy: craft and social relations on a London market. *Sociological Research Online*, 17(2), 1-11.
- Larrosa, J. (2006). Sobre la experiencia. En *Aloma: Revista de Psicología, Ciencias de la Educación y del*

Deporte, 19, pp. 87-112.

Lefebvre, H. (1974). La production de l'espace. *L'Homme et la société*, 31(1), pp. 15-32.

Lefebvre, H. (1992). *Ritmoanálisis. Espacio, Tiempo y Vida Cotidiana*. Nova York: Continuum.

Lenz Taguchi, H. (2010). *Going beyond the theory/practice divide in early childhood education: introducing an intra-active pedagogy*. London and New York: Routledge.

Lindón, A. (2006). Geografías de la vida cotidiana. En *Tratado de Geografía Humana* (p. 356-400). Anthropos

Pallasmaa, J. (2005). Live Space: Embodied Experience and Sensory Thought. En *Encounters: Architectural Essays*. Hämmeenlinna: Rakennustieto Oy.

Pink, S. (2015). *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage Publications.

Soja, E. (1996). *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other real-and-Imagined Places*. Cambridge: Blackwell.

Soja, E. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Tuan, Y. (1977). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Vannini, P., Waskul, D. y Gottschalk, S. (2014). *The Senses in Self, Society, and Culture*. New York: Routledge.

Zardini, M. (2005). *Sense of the City: An Alternate Approach to Urbanism*. Lars Muller Publishers.

Zeichner, K. (2010). New epistemologies in teacher education, rethinking the connections between campus courses and practical experiences in teacher education at the university. *Journal of Teacher Education*, 61(1-2), pp. 89-99.

Territórios negros, espaços em disputa: cenários da sociabilidade negra na Cidade de São Paulo da primeira metade do século XIX

Black Territories, Disputed Spaces: Scenarios of the Black Sociability in the city of São Paulo in the First Half of the 19th Century

Angela Fileno da Silva | angelafileno@gmail.com

Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo (professora colaboradora)

Universidade de Guarulhos (professora titular)

Resumo

Esta comunicação tem o propósito de levantar alguns elementos para discussão acerca de como a São Paulo do início do século XIX delimitou os territórios de circulação, trabalho e lazer da população negra que vivia na cidade. Atuando como vendedores ambulantes, de alimentos, lenha e capim ou trabalhando como carregadores de gente e de objetos, negros escravizados, libertos e livres compunham um quadro urbano marcado por uma delimitação espacial que estabelecia quais eram os locais onde era permitido seu fazer social. Neste sentido, é também objetivo desta comunicação discutir os processos pelos quais os marcos territoriais que assinalam a presença negra na cidade de São Paulo foram progressivamente “apagados”, em função da construção de uma versão de urbe “civilizada”, moderna e pujante, erguida a partir da imigração europeia.

Palavras-chave

São Paulo, escravidão, resistência negra.

Abstract

This text has as its purpose to bring some elements up for discussion about how the São Paulo from the beginning of the 19th century delimited the territories of circulation, work and recreation of the black population which lived in the city. Working as hawkers of foods, firewood and grass or working as carriers of people and objects, black individuals enslaved, frees and freed made up an urban framework marked by its territorial delimitation that established which were the places where it was allowed to live daily. In this sense, it is also the purpose of this text to discuss the processes through which the territorial marks that pointed out the black presence in São Paulo's city were wiped out, in order to construct a version of a civilized society, modern and strong, erected from the European immigration.

Key-words

São Paulo city, slavery, black resistance.

Introdução

No dia seguinte percorri toda a cidade e o que me impressionou imediatamente foi não encontrar vadios de todas as cores, como até então tinha visto nas ruas e praças das cidades do Norte. (...) A classe baixa predominante compõe-se de italianos e portugueses e entre os operários há muitos alemães. (Lamberg, 1896, pp 321)

Em julho de 1887, o fotógrafo alemão Moritz Lamberg desembarcou na cidade portuária de Santos, vindo do Rio de Janeiro. Cerca de vinte dias mais tarde uma locomotiva à vapor pertencente à *São Paulo Railway Company* levou Lamberg até São Paulo, ponto a partir do qual o fotógrafo planejava iniciar suas explorações pelo Estado. Como um entusiasta da imigração europeia para o Brasil, o viajante percorreu as ruas da cidade observando e registrando aspectos capazes de conferir sustentação à uma argumentação favorável à substituição da mão-de-obra escrava pela de imigrantes europeus (Lamberg, 1896, pp 319-321)

Em seu relato, o “progresso” paulistano das últimas décadas do século XIX aparece justaposto à constatação de que os “europeus que têm emigrado para São Paulo, mais do que para qualquer outra parte, parecem ter influído também bastante e de modo favorável” no processo de “modernização” da cidade. Aos constatar que a estrada de ferro capaz de vencer as escarpas da Serra do Mar fora “bem construída” por “engenheiros ingleses” e que estes, além de erguê-la, ainda administravam e exploravam suas operações, Lamberg sublinhava a contribuição europeia para a “cultura e civilização” paulistana. Para o fotógrafo alemão, a rara presença de “vadios de todas as cores” às ruas seria um indício desse “progresso” (Lamberg, 1896, p 321). Mas afinal, quem seriam os “vadios” que circulavam pelas “ruas e praças das cidades do Norte”, cuja ausência em São Paulo havia frustrado as expectativas do viajante?

A resposta a esta questão pode ser intuída a partir da leitura de outros capítulos de seus escritos. Para compor sua obra, *O Brazil*, Moritz Lamberg empreendeu viagens por cidades do Norte, Nordeste, Sul e Sudeste do país. Em seus registros é possível notar o olhar minucioso de um viajante preocupado em recolher ao longo de seu percurso observações que lhe garantiriam a sustentação de um discurso fundado na ideia de que a “civilização” e “modernidade” do país se concretizariam com a imigração europeia. Tal como outros viajantes estrangeiros que percorreram o Brasil ao longo do século XIX, Lamberg era um europeu que escrevia para leitores da Europa. E ao ocupar esse *locus de enunciação*, ele nos permite vislumbrar como seu relato “produziu o resto do mundo”, fazendo aqui uso da expressão cunhada por Mary Louise Pratt, para um público europeu que consumia esse tipo de literatura (Pratt, 1999, p 28). Assinalando a preexistência de portugueses, italianos e alemães, o fotógrafo lançou mão de um recurso narrativo que apagava uma presença muito anterior à dos imigrantes: a de negros, escravizados, livres e libertos que, no ano de 1887, eram uma população bastante numerosa na cidade de São Paulo.

Segundo Pratt, as narrativas produzidas por viajantes como Lamberg revelam “estratégias de representação por meio das quais os agentes burgueses europeus procuram assegurar sua inocência ao mesmo tempo em que asseguram a hegemonia europeia” sobre as colônias por onde passam (Pratt, 1999, p 32). No caso específico dos escritos deixados pelo fotógrafo, discurso e realidade se cruzam numa espécie de sincronia reveladora de uma São Paulo que se esforçou por excluir a parcela negra de sua população, a fim de se equiparar ao paradigma de “modernidade” da virada do século XIX para o XX.

Esse era o momento da grande explosão demográfica decorrente da chegada de imigrantes europeus que, em 1887, às vésperas da abolição da escravidão, alcançaram a cifra dos 70 mil (Love, 1982, pp 25-30). Tamanha transformação populacional explica a concentração de pesquisas contemporâneas que se preocupam em compreender esse período da história da cidade. Na contramão deste conjunto de estudos já bastante amplo e consolidado, a presente comunicação propõe refletir acerca de um período anterior à instalação de imigrantes em São Paulo: o início do século XIX, quando sua porção urbanizada se concentrava na colina do Piratininga e muitas ruas, pontes, chafarizes e casebres eram ocupados e/ou frequentados por negros.

Seguindo as pistas deixadas por pesquisadores que se dedicaram à compreensão das dinâmicas sociais, econômicas e do cotidiano que envolveram a população negra que vivia na cidade na primeira metade do século XIX, fiz uso de um *corpus* documental formado por dois conjuntos de fontes. O primeiro é constituído por relatos escritos por viajantes europeus que estiveram na cidade durante esse período. E o segundo grupo de documentos é composto por registros oficiais produzidos pela Câmara Municipal de São Paulo. Resta ainda mencionar que esse artigo é fruto de uma pesquisa desenvolvida para o curso de extensão universitária oferecido nos anos de 2013 e 2014, pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH), da Universidade de São Paulo (USP), sob supervisão da profa. Dra. Juliana Pedreschi Rodrigues, docente do curso de bacharelado em Lazer e Turismo.

Territórios negros em São Paulo do século XIX

Até a primeira metade do século XIX, o pequeno núcleo urbano localizado na colina de Piratininga guardava feições coloniais. Segundo o historiador norte-americano Richard Morse, para a maioria da elite paulistana o cotidiano era vivido fora da cidade, em fazendas e chácaras afastadas do centro. Os deslocamentos até São Paulo eram episódicos e, em geral, aconteciam em dias de festa e de cerimônias religiosas (Morse, 1950, p 476). A população que ocupava grande parte do casario de taipa de pilão, cujo pé direito baixo e os beirais largos foram descritos por viajantes estrangeiros e figuram nos registros fotográficos produzidos por Militão Augusto de Azevedo no final do oitocentos, era pobre e negra.

Ser negro em São Paulo nesse período significava circular e frequentar determinados territórios, em geral, lugares de trabalho, moradia, fé e de sociabilidade. Como sublinha Fraya Frehse, a rua era o principal espaço público ocupado por esses indivíduos. Era pelas ruas – e não pelas calçadas que, quando haviam, eram reservadas à população branca – que circulavam negros livres, libertos e escravizados carregando lenha, capim, água e tantos outros produtos necessários ao dia a dia. Pelas ruas e esquinas ficavam os cantos de trabalho, local onde escravos de ganho e libertos aguardavam solicitações para a realização de serviços como de sapateiro, barbeiro e carregador, para citar aqui apenas alguns. Ao entardecer, eram as ruas tomadas por escravos tigrés, responsáveis por despejar no rio Tamanduateí os dejetos acumulados nas casas ao longo do dia (Frehse, 2005, p 90).

Considerada uma das atividades mais aviltantes executada à época, os escravos tigrés carregavam até a várzea do Tamanduateí todo o lixo e as “águas servidas” produzidas pelas residências situadas na porção central da cidade (Dias, 1984, p130). Para chegarem até um dos pontos de despejo desciam o beco do Colégio, viela situada nas imediações do então Largo do Palácio, ao lado do sobrado pertencente ao Brigadeiro José Joaquim Pinto de Moraes

Leme, imóvel conhecido atualmente como Solar da Marquesa de Santos. A passagem que ligava a colina do Piratininga ao Tamandateí foi motivo de disputa junto à municipalidade. Em 1821, o Brigadeiro solicitou à Câmara o fechamento do beco. A alegação era de que o trânsito dos escravos tigrés pelo local causava derramamento de dejetos e, conseqüente, desconforto àqueles que viviam em seu imóvel. A disputa se estendeu por alguns anos, com sucessivas aberturas e fechamentos da via, fato que levou a população a apelidar o lugar de beco do Pinto, uma referência irônica ao rico proprietário do sobrado que se julgava dono da passagem.

O carregamento de “águas servidas” e lixo não era o único trabalho aviltante realizado pela população negra nesse período. Conforme indica a historiadora Maria Odila Dias, aguadeiros, lavadeiras, cozinheiras e quitandeiras eram também atividades pouquíssimo valorizadas no século XIX e, por esse motivo, realizadas por escravizados, livres e libertos (Dias, 1984, p130). Na primeira metade do oitocentos, São Paulo não contava com um sistema de abastecimento por meio de água encanada. Neste sentido, os aguadeiros eram responsáveis por uma tarefa essencial: o transporte de água dos pontos de abastecimento até as residências. Esse trabalho exigia que esses indivíduos se dirigissem por diversas vezes ao dia até bicas, fontes, chafarizes e rios – esses últimos eram pontos de abastecimento empregados em momentos de estiagem, quando os demais lugares secavam – a fim de encherem seus cântaros, pipas e tinhas. Ernani Silva Bruno menciona que as queixas da população em relação às “imundícies das fontes” se estendiam, de certa forma, ao “pouco asseio moral” de seus frequentadores. Segundo o autor, estes espaços concentravam “gente de toda espécie, mas sobretudo de escravos e escravas” aspecto que, por si só, transformava as bicas, fontes e chafarizes em “locais preferidos para imoralidades e deboches” (Bruno, 1984, p 280).

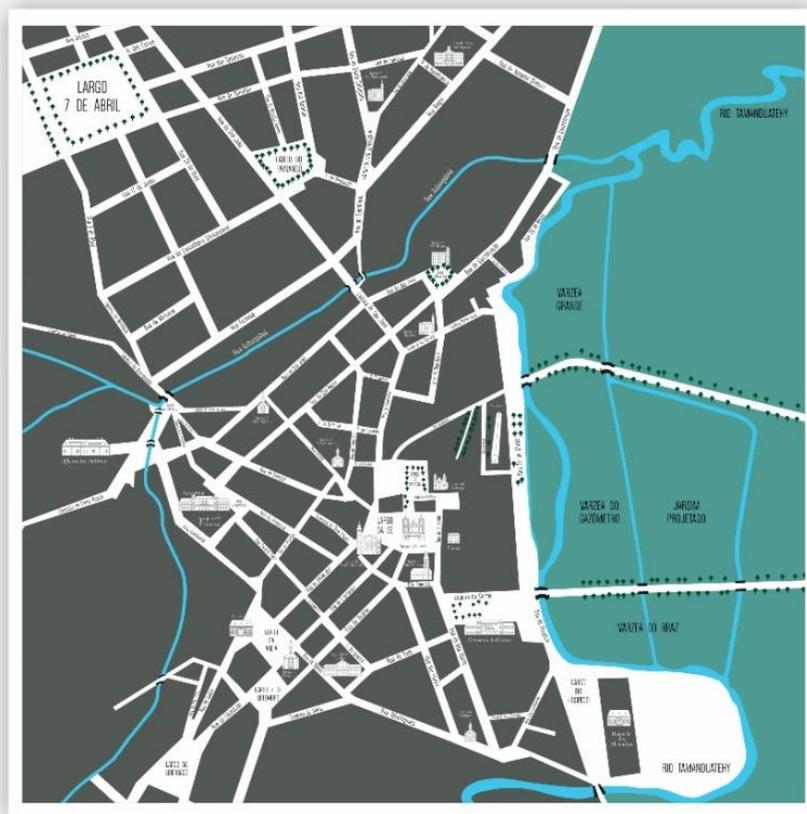


Figura 1 Mapa da região central de São Paulo na primeira metade do século XIX.

Ainda de acordo com os escritos deixados por Bruno, o chafariz localizado no Largo da Misericórdia – desmontado em 1886, depois da demolição da Igreja da Misericórdia, e onde hoje encontra-se o edifício Ouro para o Bem de São Paulo – era um desses pontos em que ocorriam “cenas por assim dizer de pouca vergonha” (Bruno, 1984, p 286). A observação do autor revela um processo em que o desprezo pelo trabalho executado por aguadeiros se transfere para o campo moral. Ao se tornar um território ocupado pela população negra, o chafariz da Misericórdia é descrito como um lugar em que “dia e noite vivia rodeado de gente, em geral escravos cujas vozes se ouviam de longe. De noite a concorrência era ainda maior” (Bruno, 1984, p 288).

Se a justificativa para a vigilância de chafarizes como o do Largo da Misericórdia era de contenção da violência e de controle da moralidade, para os espaços em que se concentravam as lavadeiras podemos acrescentar mais uma explicação: a da salubridade. Na várzea do Carmo, às margens do rio Tamanduateí, as lavadeiras “batiam roupa” nas mesmas águas “onde se faziam os despejos de uma parte da população” e “soltavam-se animais” que se serviam do capim à beira do rio e bebiam de sua água (Bruno, 1984: 198). A prática causava preocupação aos olhos das autoridades municipais que viam nela uma forma de disseminação de doenças.

Também no tanque do Zunega (ou Zuniga), situado no atual Largo do Paissandu, o discurso das autoridades municipais se encaminhava para a questão da higienização da cidade. Conforme bem definiu Bueno, o tanque era “uma lagoa rodeada de ervaçal e em que se lavava roupa” (Bueno, 1976: 20). As constantes cheias que faziam transbordar o tanque e alagavam as imediações levaram os vereadores à discussão de medidas capazes de tornar o Zunega “mais limpo, mais plano e mais bonito” (ACMSP, 1849: XXXVII, 149). Aparentemente, a proposta de remodelação desse local só se completou no início do século XX, no ano de 1906, quando ali inaugurou-se a Igreja do Rosário dos Homens Pretos e o tanque deixou de existir.

Embora as lavadeiras figurassem em relatos de viajantes como Saint Hilaire, que assinalou a presença dessas trabalhadoras à “beira do rio [Tamanduateí] e ao lado das pontes”, esses não eram espaços ocupados exclusivamente por mulheres (Hilaire, 1937, p 177). As pontes que cruzavam os rios que circundavam a colina do Piratininga - especificamente, os rios Anhangabaú e Tamanduateí - eram locais de encontro de pequenos comerciantes. Estes eram, em sua maioria, homens. Para esses varejistas de pouca monta o lucro apurado, a partir do comércio de rua, era proporcional ao acesso aos melhores preços e mercadorias a serem vendidas pelo centro da cidade.

Pequenas porções de cereais como feijão, milho e arroz, hortaliças, farinhas de milho e mandioca, tecidos feitos em algodão, couros e peles, peixes frescos e salgados chegavam à cidade de São Paulo trazidos por agricultores, pescadores e artesãos, vindos do interior da Província ou de fazendas localizadas nas bordas do núcleo urbano. Ao chegarem à ponte do Lorena, que cruzava o rio Anhangabaú e ligava a ladeira do Piques à da Memória, esses produtores eram abordados pelos comerciantes ambulantes que ali os aguardavam. Nesse sentido, parte da tarefa de “atravessar” os carregamentos que abasteceriam o centro consistia em esperar a chegada das carroças vindas de fora. Sob esse aspecto, as pontes constituíam um importante cenário de sociabilidade negra. Era nos momentos em que se aguardava a chegada de novos carregamentos que se teciam solidariedades, se acertavam negócios ou,

ainda se exacerbavam disputas, cujos desfechos poderiam levar à violência física (Bruno, 1954, p 529).

A vigilância do poder público sobre esse território era justificada como necessária para conter as constantes desordens. Era comum pequenas querelas redundarem em agressão. Além disso, a ponte do Lorena frequentemente era alvo de ações das autoridades policiais, uma vez que o lugar era conhecido por concentrar jogos e danças de negros. Segundo Nuto Santana, já em 1748 uma discussão da Câmara sublinhava que:

Era contra o bem comum os negros que se ajuntam em maloca a jogar pelos arredores da cidade, e com batuques e juntamente as negras dos tabuleiros o saírem fora dos rios da cidade, porque costumam avisar os calhambolas [escravos fugidos] e fazer outros malefícios (Santana, 1937: 140/141).

Acrescenta-se ainda uma terceira justificativa a explicar as constantes intervenções da polícia nesses pontos de passagem: os comerciantes ambulantes tinham acesso, antes dos donos dos estabelecimentos, às mercadorias encaminhadas ao centro. Atuando como atravessadores de produtos essenciais ao abastecimento da cidade, esses ambulantes conseguiam manipular preços e impor determinadas condições de venda no mercado de rua. Apenas para citar um exemplo de como o poder público agiu em favor dos proprietários de estabelecimentos “de porta à dentro”, no começo do século XIX os vendedores de palmito extraído das matas foram proibidos de vender seu produto sem antes apregoá-lo no centro da cidade. A medida tomada pela Câmara municipal visava restringir o acesso dos ambulantes ao produto que sequer ingressava na cidade pelas mãos dos extratores, pois era logo arrematado nas pontes e caminhos que levavam às ruas centrais da cidade (Bruno, 1984, p 306).

Mas não era somente nas pontes e caminhos que se encontravam esses ambulantes. Em São Paulo, durante a primeira metade do século XIX, o comércio circulante se espalhava por toda sua porção central. Em frente ao Largo do Palácio – antes Pátio do Colégio, ponto que assinala o lugar em que os jesuítas instalaram sua escola – as negras quitandeiras ofereciam alimentos já preparados, tecidos de algodão rústico, ovos, ervas e outras mercadorias produzidos nas proximidades da cidade. Esse era um tempo em que a atividade de quitanda era majoritariamente feminina e negra. O trabalho das quitandeiras consistia no comércio ambulante de mercadorias, principalmente de alimentos *in natura* ou prontos para o consumo, por meio de pregões alardeados pelas ruas centrais.

O Largo do Palácio não era o único local de encontro de mulheres que viviam do comércio ambulante. Nesse período, as quitandeiras se espalhavam por toda a malha urbana situada na colina do Piratininga. Tomadas por desordeiras, causadoras de reboliço, cujas disputas comerciais não raras vezes redundavam em brigas e arruaças, essas mulheres eram vistas pela municipalidade como um grupo social que deveria ser tutelado e ter suas atividades circunscritas à territórios específicos.

Esta percepção explica o projeto de postura municipal colocado em discussão no ano de 1857. De acordo com as discussões realizadas na Câmara Municipal, era necessária uma delimitação dos locais de venda de comestíveis. O projeto reservava os adros das igrejas de São Gonçalo, São Bento, São Francisco e do Carmo para a atividade de quitanda. O documento ainda determinava que as mercadorias não seriam mais oferecidas sobre toalhas estendidas no chão ou em tabuleiros suspensos sobre a cabeça (Atas da Câmara Municipal de São Paulo/ACMSP,

1857: XLIII, 115). A nova lei determinava que as vendedoras armassem “tendas ou barracas de pano portáteis, que deveriam ser desarmadas logo que elas se retirassem” (ACMSP, 1857: XLIII, 150).

Discussões como a apresentada revelam a preocupação do poder público municipal em elaborar estratégias de controle capazes de tutelar, senão a população negra que vivia na cidade, ao menos suas atividades de ganho e sua circulação. A promulgação de um código de posturas que tinha por objetivo controlar o território ocupado pelas negras quitandeiras é uma amostra de um conjunto de leis que começou a ser esboçado ainda na primeira metade do oitocentos, mas que ganhou maior consistência ao final do século XIX. A tentativa de circunscrever as quitandeiras a alguns poucos espaços incluía a normatização e padronização da atividade, uma vez que deveria ser exercida em “tendas e barracas”, equipamentos que precisariam ser desmontados diariamente.

A postura promulgada ainda no ano de 1857 encontrou resistências. No ano seguinte, em 1858, o próprio inspetor designado para fiscalizar o cumprimento da legislação advertia que as vendedoras se negavam a fazer uso das tais barracas, pois não sabiam como armar os toldos e, como eram escravas, apenas obedeciam aos seus senhores ao se dirigirem aos lugares de quitanda determinados por estes (Bruno, 1954, p 678). Desta forma, ao tomarem de empréstimo argumentos pautados na obediência à condição de escravizadas, as quitandeiras resistiam às imposições da legislação sobre sua circulação pela cidade.

Conforme as discussões da Câmara Municipal revelam, as justificativas do poder público à regulação das atividades das quitandeiras eram diversas. Para alguns membros da Câmara, os pregões executados por essas mulheres causavam um alarido que perturbava a tranquilidade da cidade. Outros se queixavam da concorrência desleal operada por vendedoras que se punham à porta de estabelecimentos comerciais anunciando preços mais baixos do que os praticados no interior da loja. Era o caso das reclamações procedentes de comerciantes estabelecidos na rua das Casinhas, situada nas proximidades do Largo do Palácio, outro ponto que concentrava muitas quitandeiras. A rua das Casinhas (atual rua do Tesouro) ficou assim conhecida por abrigar sete pequenos armazéns, construídos entre 1770 e 1773. Estes estabelecimentos eram alugados por produtores rurais provenientes dos arrabaldes da cidade. Do lado de fora, muitas vezes à porta desses estabelecimentos, as quitandeiras apregoavam suas mercadorias que, via de regra, eram as mesmas vendidas dentro das Casinhas.

Não muito longe dali, na baixada do Acu – atual vale do rio Anhangabaú, em frente ao edifício onde hoje está o Correio Central – ficava o Mercado São João. Sua estrutura feita com peças metálicas, erguida em 1890 e demolida no ano de 1913, abrigava à porta inúmeros vendedores ambulantes. O lugar era conhecido por concentrar negros que comerciavam ervanários, fundamentais para as práticas religiosas realizadas por pais e filhos de santo e, ainda, por vender compostos feitos à base de plantas locais, as chamadas “mesinhas”, que prometiam a cura de diversas enfermidades. O comércio de ervas cujo uso religioso por vezes se misturava ao medicinal, como no caso das “benzedadeiras”, assinala a existência de um território que resistiu, ao menos até a primeira década do século XX, aos processos de expulsão e apagamento da presença negra na cidade (Reis, 1994: 121). Afinal, conforme sublinha Dias, até o início do novecentos muitos curandeiros e benzedadeiras exerciam um tipo de medicina popular que prometia curar “ares pestilentos, sezões e febres” (Dias, 1984, p 183).

Se os vendedores de ervanários resistiram até o desmonte do Mercado São João, em 1913, não podemos dizer o mesmo da primeira construção erguida para abrigar a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, lugar onde hoje existe a Praça Antônio Prado. Construída em 1746 por negros escravizados livres e libertos - e demolida em 1904 - a Irmandade que mantinha a Igreja do Rosário dos Homens Pretos cumpria diferentes funções. Uma delas era promover o enterramento de seus fiéis em campo santo, uma vez que não era permitido o sepultamento de negros em igrejas pertencentes e frequentadas por senhores. Outra função era servir como caixa de crédito para a compra de alforria ou socorro aos membros desvalidos. Havia ainda uma terceira função que consistia em possibilitar o exercício de religiões africanas sob a roupagem do catolicismo. Do ponto de vista da resistência intelectual e espiritual, a Irmandade do Rosário dos Homens Pretos revela alguns dos processos de ressignificação pelos quais as práticas religiosas africanas tiveram de passar para continuarem existindo. Era no largo do Rosário o espaço onde a parcela profana das festas celebradas pela confraria ganhava vida ao som de músicas e canções que animavam “congadas, batuques, sambas e moçambiques”. Como Ernani Silva Bruno bem descreveu:

Uma dessas danças de negros promovida pela Irmandade dos Homens Pretos quando havia festa do Rosário – pelo jeito, congada – acompanhava a chamada música do Tambaque [atabaque]: negras faceiras então requebravam no largo, enfeitadas com rodilhas de pano branco na cabeça, pulseiras de prata e no pescoço rosários de contas vermelhas e de ouro (Bruno, 1954, pp 785/786)

Tocados em dias de festa e em cerimônias de enterramento, os tambores causavam temor entre os senhores queixosos de um barulho que julgavam ameaçador. No início do século XX, em 1904, como uma das ações mais representativas do processo de expurgo dos territórios negros do centro de São Paulo, a Igreja do Rosário foi demolida e transferida, no ano de 1906, para além do vale do rio Anhangabaú, no largo do Paissandu. Na época a região era considerada afastada do núcleo concentrado ao redor do Palácio do Governo. O episódio de transferência da Igreja assinala o processo, operado partir da segunda metade do século XIX, de exclusão dos territórios negros do centro da cidade. Ao desmontar os lugares de trabalho, moradia e de sociabilidade desses indivíduos, São Paulo “embranquecia” seu centro, numa tentativa – que o tempo mostrou inútil – de se equiparar às demais capitais europeias “civilizadas”. As discussões em torno dos processos de reconfiguração urbana promovidos a partir deste momento e acerca do “lugar” da população negra nessa urbe da virada dos oitocentos são assuntos que deixarei para futuras comunicações.

Considerações finais

No dia primeiro de maio de 2018 a cidade de São Paulo foi acordada pela notícia de uma tragédia. Durante a madrugada um incêndio avassalador tomou conta do edifício Wilton Paes de Almeida, localizado na rua Antônio de Godói, nas proximidades do Largo do Paissandu. O prédio de vinte e quatro andares veio ao chão em apenas uma hora e vinte minutos depois de iniciado o incêndio. Projetado na década de 1960 pelo arquiteto de origem síria, nascido na França, Roger Zmekhol (1928-1976), o imóvel era tombado desde 1992, pelo CONPRESP/resolução 37/92 (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio, Histórico, Cultural e Ambiental

de São Paulo).

A edificação pertenceu primeiro à Companhia Comercial Vidros do Brasil. Depois de sua desapropriação pela União, tornou-se sede da Polícia Federal entre os anos de 1978 e 2001, posto do INSS (Instituto Nacional de Seguro Social) entre 2001 e 2009, e há seis anos estava ocupada por cerca de 150 famílias do Movimento de Luta Social por Moradia (MLSM). O incêndio seguido de desabamento ocasionou quatro mortes confirmadas pelo agrupamento de bombeiros que atuou nas buscas – entre elas de duas crianças, irmãos gêmeos - e cinco desaparecimentos. No entanto, até o momento da conclusão dessa comunicação não era possível precisar quantas e quais seriam as vítimas fatais, dada a ausência de uma listagem confiável de moradores.

Sem dúvida a tragédia ocorrida no edifício Wilton Paes de Almeida expõe uma série de questões relativas ao déficit de moradias existente na cidade. No calor dos acontecimentos muitos arquitetos, urbanistas e cientistas sociais ampliaram as discussões com a sociedade acerca da inexistência de programas sociais capazes de responder às demandas dessa população, do conjunto de siglas que congregam (ou desagregam?) movimentos sociais que reivindicam moradia e da precariedade das condições de habitação em ocupações. Como historiadora interessada em refletir a respeito das continuidades históricas relativas às disputas em torno dos territórios do centro ocupados pela população negra, entendo o incêndio e o desabamento desse imóvel como um episódio revelador da perpetuação das assimetrias sociais relacionadas ao direito à cidade.

No Brasil e, em específico, na cidade de São Paulo, a parcela mais pobre e vulnerável da população é composta majoritariamente por negros. São esses os indivíduos que ingressam nos movimentos de luta por moradia. As ocupações são uma estratégia para pressionar o poder público pela instituição de uma política habitacional mais eficiente. Em que pesem as críticas em torno do esfacelamento destas organizações em torno de inúmeras siglas e das denúncias de cobrança, por parte das lideranças dos movimentos, de uma espécie de aluguel aos moradores das ocupações, estes grupos parecem conseguir um feito relevante: a retomada, por parte da população negra e pobre, de territórios do centro.

Não por acaso o edifício em questão se localiza nas proximidades do Largo do Paissandu, território negro desde o início do século XIX, quando as lavadeiras “batiam roupa” em uma lagoa conhecida popularmente como tanque do Zunega. Como comentei linhas atrás, no local hoje está a Igreja do Rosário, sede da Irmandade do Rosário dos Homens Pretos, um dos lugares de sociabilidade negra que, no início do século XX, foi retirado do centro velho da cidade. E foi para esse mesmo lugar que os desabrigados do Wilton Paes de Almeida se dirigiram depois do desabamento. Como uma metáfora do papel cumprido no passado por essa importante sociedade de ajuda mútua, o adro da Igreja do Rosário voltou a assinalar a presença negra no centro da cidade, presença essa que nunca deixou de existir, a despeito das políticas públicas para “embranquecer” a região. O que o triste episódio do edifício Wilton Paes de Almeida revela, para além das discussões em torno das políticas habitacionais e seus usos políticos, é que a resistência negra pelo direito à cidade ainda continua.

Referências

Atas da *Câmara Municipal de São Paulo*, 1849, vol. XXXVII.

Atas da *Câmara Municipal de São Paulo*, 1857, vol. XLIII.

Bruno, E. S. (1984 [1954]). *História e Tradições da cidade de São Paulo*, vol.1 Arraial dos sertanistas (1554 – 1828). São Paulo: Hucitec/Prefeitura do Município de São Paulo.

Bruno, E. S. (1954). *História e Tradições da cidade de São Paulo*, vol. II, Burgo dos estudantes (1828 – 1872). São Paulo: Hucitec/Prefeitura do Município de São Paulo.

Bueno, F. de A. V. (1976)., *A cidade de São Paulo: recordações evocadas de memória, notícias históricas*. São Paulo: Academia Paulista de Letras.

Dias, M. O. L. S. (1984). *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense.

El País. 2018. *Desabamento de prédio escancara o apartheid habitacional na cidade mais rica do Brasil*. Brasil, 7 de maio de 2018. Matéria disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/03/politica/1525300905_563422.html. Acesso em 7 de maio de 2018.

Folha de São Paulo. 2018. *Prédio invadido desaba em incêndio no Largo do Paissandu, centro de SP*. Caderno Cotidiano, 1 de maio de 2018. Matéria disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/05/incendio-de-grandes-proporcoes-atinge-um-edificio-no-largo-do-paissandu.shtml>. Acesso em 07 de maio de 2018.

Frehse, F. (2005). *O tempo das ruas na São Paulo de Fins do Império*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Hilaire, A. S. (1939). *Viagem à Província de São Paulo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Lamberg, M. (1896). *O Brazil*. Rio de Janeiro: Typographia Nunes.

Love, J. (1982). *A locomotiva: São Paulo na Federação Brasileira/ 1889-1937*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Morse, R. (1950). *Raízes Oitocentistas da Metrópole*. São Paulo: Imprensa Oficial.

Pratt, M. L. (1999). *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Trad. Jézio Hernani Bonfim Gutierrez, Bauru: EDUSC.

Reis Filhos, N. G. (1994). *São Paulo e outras cidades. Produção Social e Degradação dos Espaços Urbanos*. São Paulo: Hucitec.

Santana N. (1837). *São Paulo Histórico*, vol.III, São Paulo: Departamento de Cultura

Micro-geographies of blackness: black activists and artists in Brussels and Vienna creating space in the city

Teju Adisa-Farrar / teju.adisa.farrar@gmail.com

BA, Sociology. MSc, Urban Studies, Director of World Unwrapped

Abstract

In European cities there are socio-cultural geographies of Blackness. These microgeographies are in part expressed through art and activism. Black artists and activists create and frequent spaces to discuss, express, and celebrate the realities of the African Diaspora creating an Afropean lifestyle. These artists and activists have an understanding that activism can evaporate borders and integrate multiple layers of identity. Black artists and activists use city life as a platform to reimagine diversity as a necessity in urban public space creation. They use and transform certain places to create spaces that are truly inclusive. These spaces can produce a sense of belonging and diversity through solidarity practices and creative expression. Spaces that include artists and activists from marginalized communities and postcolonial backgrounds is one way Black artists and activists in Brussels and Vienna are constructing their own multicultural microgeographies.

Keywords

activists, belonging, Black spaces, microgeographies

Towards Progress...

Where Do You Begin Telling Someone Their World Is
Not The Only One? Lee Maracle, Ravensong (1993)

I Introduction: European Blackness and Microgeographies

How do we articulate the realities of Black artists and activists in cities around the world in the context of urbanism and city spatial production? We need to begin to think of European Blackness in the context of citizenship and city life with the transnational affiliations and implications this brings about. As European capital cities change and become more diverse, how are these “other” demographic populations experiencing the city and shaping the city based on their perceived and internal identification? Activists and artists have always used the city as a site for contesting and affirming political, social, and cultural issues. Through the lens of microgeographies, we can see how Black artists and activists create space for themselves and ultimately those who may be - in some way - deemed “other” in Brussels and Vienna.

Scholars such as Stephen Small, Philomena Essed, and Michael McEachrane are editors of anthologies, both of which delve deeply into different manifestations and understandings of European Blackness contemporarily and over time. Building from this, theories on Black geographies and racial geographies—more generally—developed

by Katherine McKittrick and Caroline Bressey are integral. Especially Bressey and Claire Dwyer's discussions of microgeographies. These theories and scholars use Europe and North America as points of reference.

Studies of Blackness in European contexts centralize the geographies of Black subjects since often "essentialism situates Black subjects and their geopolitical concerns as being elsewhere, on the margin, the underside, outside the normal" (McKittrick and Woods, 2007, p. 4) concern of urban geographies. Blackness is an inherently geographic subject that inhabits both theoretical and physical space. In this sense Europe is redefined as it is experienced by Black people. Understanding the racialization of the African Diaspora and speaking about the "connective tissue of collective belonging" (Hine, Keaton, & Small, 2009, introduction xxiii), McKittrick and Woods (2007) position Black geographies as integral to and inside larger human geography discourses. McKittrick and Woods are concerned with the ways in which Black geographies are shaped by and shape human geography, as well as the importance of making visible the geographies of those that are often made invisible, while at the same time hyper-visible. Geographies of Blackness can be used to highlight the everyday reality that "the invisible/forgettable is producing space - always and in all sorts of ways" (McKittrick and Woods, 2007, p. 4).

It is vital to discuss the manifestations of Black cultural geographies within the context of European cities. The production of space in the city is a topic of great concern in the field of European Urban Studies. Black artists and activists use and transform certain spaces in the city to create truly inclusive environments. These spaces attempt to produce a sense of belonging and diversity through solidarity practices and creative expression. Although many of the concepts and theories around Blackness happen on a nation-state or continental level, the city is a stage for which national, transnational, and global discussions of Blackness are effectuated. In order to understand some of the cultural complexity of the urban environments in Brussels and Vienna, we have to look at the inhabitants—especially those who are often excluded within these cities.

II Research Methodology: Identifying Black Artists and Activists

In this research, Black refers to people who self-identify as Black and are of African descent whether they were born in Europe or Africa. It is a political self-definition based on a collective identification. Often there is a dissonance between being both Black and European or African in Europe. Thus, some Black people find "it easier to identify with a general sense of *Europeanness*, African identity, or a wider black diasporic consciousness" (Hawthorne, 2017, p. 159). It is a "Black diasporic consciousness," which is also being mapped through the local realities of the respondents. This research uses the experiences and culture initiated by some Black artists and activists through their individual microgeographies in their cities of residence, be that Brussels or Vienna.

Black geographies of activists and artists in European cities are creating new subjectivities and spatial possibilities. Rather than being passive participants in urban quotidian life, they are creating city experiences actively. It is through "their desire to claim and reimagine the city, by extension, [that] this remaking of urban space" happens, which is "foundational both for civil and human rights" (McKittrick and Woods, 2007, p. 219). The spatial possibilities outlined in this research represent some manifestations of spatial claims to inclusion by Black people in Europe.

This paper references nine artists and activists interviewed for my master's thesis in 2016-2017; four in Brussels and five in Vienna. Additionally, it draws from two years of fieldwork in the two cities. The interviews were conducted using a list of questions that attempted to understand the experience of these activists and artists in their city, including: why they go to certain places and how their Blackness affects their movement throughout the city. Interviewees were between the ages of 25-40 and, with the exception of one case, are fluent in the language of the country in which they reside. All interviewees have lived in the city for at least two years, and at least two respondents from each city (usually more) have grown up in the country that the city is in. All interviews were conducted in English and in person. These artists and activists work individually, with organizations, and/or with institutions to create culture, art, and spaces to discuss, express, celebrate, and centralize the experiences and voices of Afropeans/Black Europeans and Black people in Europe.

Artists and activists, because of the nature of their work, tend to have a more critical and sensitive approach to their surroundings. This is in part due to the fact that they use their environment as a basis for their work, and also because their work has to do with debunking the status quo, making clear that what seems normal for most people may be oppressive or marginalizing to other populations. As a result, their perception and use of urban spaces is nuanced and involves a specific consciousness that all minorities may not choose to adopt.

Black artists and activists believe that exposing and expressing their realities is a way to help others who may feel similar. They often encourage people who feel disempowered to use whatever resources they have to feel empowered. They have the ability to create safe spaces and inclusive spaces where others can come to. Finally, the activists and artists interviewed have a following of people (Black, White, and otherwise) who believe and support the work they are doing. Although they speak from their own experience, their personal experiences resonate with many others and thus can be used as a more general interpretation.

III Urban Exclusion and Everyday Racism

Grada Kilomba's exposition on "everyday racism" and subtle exclusions is a useful framework. Kilomba says in an interview: "When we speak about racism, it usually has a macro-political perspective but Black people's realities, thoughts, feelings and experiences have been often ignored."¹ The microaggressions stemming from racism, which can affect the mobility patterns of Black artists and activists, can also be seen as types of geographical exclusion. In tandem with the theory of everyday racism and micro-exclusion, I use David Sibley's *Geographies of Exclusion*. Sibley understands the geographies of exclusion as a sort of laundering and deeply pervasive behaviour, which also includes a critical rejection of marginalized scholarship.

As a result of visible difference and subconscious racism, Black people in Europe experience what Kilomba refers to as "everyday racism" (2010) and David Sibley describes as geographies of exclusion, which affect—primarily—subaltern communities. Sibley (1995) explains the importance of human geography acknowledging and

¹ This interview is entitled "White Is Not A Color," first published on the African Times in 2014 and since has been taken down, now only remaining on the AfricAvenir website.

“identify[ing] forms of socio-spatial exclusion as they are articulated and experienced by the subject groups” (introduction x). The subtle racism and socio-spatial exclusion experienced by people who are visibly different, meaning non-White, in this case Blacks in Brussels and Vienna, affects their mobility in the cities in which they live in a variety of ways. In addition to creating the need for safe spaces of inclusion and altering one’s behaviour in public spaces, new geographies are produced whereby inhabiting places and spaces by/for Blacks, Africans, and non-Whites becomes a necessary way to move through and *be* in the city.

Kilomba identifies the subjective experience from a psychological perspective. Both Kilomba and Sibley go hand in hand with mapping Black spatial, experiential, and psychological realities in urban spaces. Kilomba aptly describes a subjective experience of everyday racism and the othering of Blacks in mundane ways. She speaks in the first person:

Discourses place me as ‘Other’ when I am told that I cannot be from here because I am Black... Gestures place me as ‘Other’ when at the bakery the *white* woman next to me tries to be attended to before me. Actions place me as ‘Other’ when I am monitored by the police as soon as I arrive at a central station. Gazes place me as ‘Other’ when people stare at me. Every time I am thus placed as ‘Other,’ I am experiencing racism, for I am not ‘Other.’ I am myself. (Kilomba, 2010, pp. 44-45)

These forms of subtle racism that place non-Whites as others are built into structures of society and the way urban public spaces are regulated and inhabited. Kilomba mentions being monitored at the central train station, while Sibley has referred to the ways in which those perceived as “non-desirables” in seemingly-public spaces are often targets for security guards to control.

Sibley states how certain implicit and explicit rules of inclusion appeal to some, normally the dominant demographic, and are oppressive to others. Highly policed areas make many White Europeans feel safe in the city, but are often areas where Blacks and non-Whites try to avoid whether or not they have been harassed or abused by the police. As Shwanen et al. (2012) notes in their study of the “spatiotemporal inequalities” of the night-time economy in the Dutch cities of Groningen, Utrecht, and Rotterdam, “whereas more police on the streets may empower [White] women in the night time economy, the converse might hold for visitors from Arabic, Afro-American, Asian, or Latino descent” (p. 2082). These areas, for the most part, make Whites feel safer and Blacks feel less safe—especially Black men who are disproportionately controlled by the police. This difference in perception of police alone is a factor in how Black microgeographies play out on a city-level, on a neighbourhood level and further, in how/where one decides to spend their time. In places of leisure particularly,

“there is a connection between the function and design of a space as determined by [some]... and the construction of one group of the population as ‘deviant’, out of place, and threatening” (Sibley, 1995, introduction xii).

Exclusion from public urban spaces is not always explicit. However, there are clear indicators of non-belonging. This can be anything from receiving poor service to being asked if you are in the right place. These are “instances of exclusion where boundaries are drawn discreetly between dominant and subordinate groups” (Sibley, 1995, introduction xiv). In this case between Whites and those perceived as non-White, even if they have one White

parent. These are the experiences Black people draw upon to determine, sometimes intentionally and other times unintentionally, their microgeographical patterns within the city. This informs their search for spaces of inclusion, spaces where they are not a minority, where they are not seen as other.

Whereas Sibley speaks about subaltern groups and other populations who are sometimes subordinate and other times dominate (such as White women), Kilomba uses only the experiences of Black women in Germany to speak more generally about Blacks as subjects in and subject to White society. Kilomba uses the biographies of Black German women to centralize the subject group as Sibley argues is necessary to progress human geography in its understanding of geographies of exclusion. As McKittrick articulates, exclusion of Black people in public urban contexts is that “the placement of subaltern bodies deceptively hardens spatial binaries, in turn suggesting that some bodies belong, some bodies do not belong, and some bodies are out of place” (2006, introduction xv).

The instances of everyday racism and geographies of exclusion developed by Kilomba and Sibley can be further understood by the concept of racial geographies. Bressey and Dwyer (2013) focus on how the social construction of race manifests in local contexts, primarily in neighbourhoods and cities in the United Kingdom. Their framework is useful in the discussion of subtle racism and exclusion. Furthermore:

Reflect[ing] on the different geographies of race and racism highlighting the significance of the microgeographies of everyday life in understanding how ethnicity is lived and how ideas of race are made, mobilised and encountered. (Bressey and Dwyer, 2013, p. 3)

The aforementioned scholars help to situate the ways in which the urban geographies of Blackness are related to the social, spatial, physical, historical and psychological realities of racialized identity. They also necessarily focus more on quotidian experiences and hyper-local manifestations.

The experience of daily urban exclusion and everyday racism has made it necessary for Black artists and activists to not only seek out, but to create, spaces in the city that are inclusive and affirmative rather than exclusionary and dismissive. Creating a sense of belonging and placemaking is a type of spatial production that is collaborative and intimate. Placemaking relies on an idea of ownership over a space, albeit temporarily, in order to shape it. The microgeographies of Black artists and activists in Brussels and Vienna allow them to both occupy spaces of belonging and curate them.

IV Creating Space

Placemaking in the context of this research refers to urban culture led or initiated by Black residents of a city. Specifically, placemaking happens where Black artists and activists define the experience and measures of safety, quality, and inclusion of a particular place that is occupied for any amount of time for and by marginalized communities. In defining and occupying this space through any combination of mediums including music, visual art, poetry, dance and so on—Black people and other postcolonial communities can enjoy a space in the city where they feel a sense of belonging.

Belonging happens on multiple levels. One of which is in terms of nationality and citizenship that is most commonly discussed in Europe. Belonging also happens on a local level, not wholly disparate from citizenship, but includes comfortability in daily urban life. As Nira Yuval-Davis says (2006), “belonging is about emotional attachment, about feeling ‘at home’” (p. 197). Part of the effectiveness of urban racial exclusion is making Black people and other non-White residents not feel at home in the place where they live. Belonging creates a space that not only expands the definition of citizenship, but allows for multiple types of cultural expression to happen in a space that usually deems certain people as having a home elsewhere. As Soysal (1994) says in the introduction to *Limits of Citizenship: Migrants and Postnational Membership in Europe*:

The model of national citizenship, anchored in territorialized notions of cultural belonging, was dominant during the period of massive migration at the turn of the century... The recent...experience reflects a time when national citizenship is losing ground to a more universal model of membership, anchored in deterritorialized notions of persons’ rights.

This new model... reflects a different logic and praxis... Postnational citizenship confers upon every person the right and duty of participation in the...public life of a polity, regardless of their historical or cultural ties to that community. (p. 3)

Understanding Blacks in European cities as residents with a right to the city whether they are citizens of the country or not is crucial in how cities can begin to understand non-hegemonic integration.

Black art and activism can be both a political expression and a form of appropriating space to create a sense of belonging. Even when Black art and activism happen on a local city-level they are produced out of transnational links to a global Black Diaspora. Some city culture that creates a sense of belonging outside of the private domain for people of African descent happens under the umbrella of Black identity. Thus, belonging—specifically how it is manifested in public urban culture—becomes about how many different ways of *being* can be included in a space or place at any given time. Scales of Black identity, like the ever-blurred distinction between the public and private domains, are mediated in different layers of urban life, such as: home, community, work, nightlife, politics, etc. As such, how and where Black artists and activists in Brussels and Vienna navigate these different terrains of being is central to the analysis of creating, taking, and or making space in urban cultural contexts.

V Mapping and Contextualizing Belonging in Brussels and Vienna

There are several African organizations led by and for Black Africans in Brussels. Calvin is the president of *Memoire Coloniale*, which is a network of associations throughout Belgium with Black African leaders where they meet to discuss “the struggle for our memory and our history” (Calvin, 2016) in Brussels. *Memoire Coloniale* struggles for Belgium’s colonial history to be acknowledged and to address issues of urban memory, stereotypes, discrimination and so forth experienced by Black Africans in Brussels, and all of Belgium more widely. One of their initiatives was to have a plaza in Ixelles named *Place Patrice Lumumba* to acknowledge Belgium’s role in the assassination of Patrice Lumumba, colonialism, as well as to honour the Black Africans’ struggle for

independence and their presence in Brussels. In April of 2018, after 15 years of activism, *Lumumba Plein* was approved by the city council of Brussels.

Brussels is a very diverse city with the Black African population quite visible and present. Taking a walk through Matongé, known as the African neighbourhood, one can see the presence and culture of many Black Africans. Matongé was named by all respondents as a place that is historically for Black Africans, and also remains this way despite it undergoing gentrification. Anne, one of the respondents, told me the city is trying to rename Matongé to “Quartier du Monde,” a rebranding to make it more attractive to a wider demographic since it is close to the expanding European Quartier.

Another neighbourhood Brussels respondents mentioned as being a place they frequent is Flagey. While one of the respondents lives in Flagey, the others who mentioned it said they go there more than a few times a week. Flagey was described by the respondents as a diverse neighbourhood where there are many young people and lots of things to do. Additionally, Ixelles, the district which Flagey is in, was also mentioned by three of the respondents as an area where they feel comfortable going in their free time as it is very diverse and caters to a young adult population. Matongé and Flagey (within Ixelles commune) are all close to, but outside of, the city centre in the south-eastern part of the city. The district of Ixelles is situated between the city centre and the outer wealthier districts (i.e. Woluwe-Saint-Pierre and Uccle)—both of which were mentioned as places of discomfort.

While all respondents mentioned going to particular places in the city centre when there are certain events, they also stated that it is not always a welcoming space. Laura, an architect and artist, said she tries to stay away from “mainstream places,” many of which are in the city centre. Calvin mentioned that there are certain bars in De Brouckere and La Bourse that are known for turning away Black people. The places that they do go to in the city centre when certain cultural events are happening include Bozar, Le Space, Muntpunt and Bazaar. Bozar and Muntpunt are not always comfortable places, and sometimes even host problematic events. Melat observes: “Places of culture are always weird, because they exploit Black arts and Black culture so much, but the audience they reach are young rich White people.” Often when they do go to these cultural spaces it is because their organization or another Black/African person is hosting an event intended to include them. This is not entirely different for the respondents in Vienna.

Vienna still reflects some of the diversity of the remnants of the Austro-Hungarian empire with a substantial community of people from former Yugoslavia. Vienna’s diversity has largely remained limited to Central and Eastern Europeans. However, now when walking the Viennese streets one can see more Black and Brown faces from countries such as Nigeria, Brazil and Egypt². Additionally, as a German-speaking country, Austria (and especially Vienna), receives postcolonial communities from Germany. Cliff and Njideka, long time Black activists in Vienna, made it clear that in Austria more generally and Vienna specifically, migration politics is a strong marker of activism. Among those visibly Black people in Vienna are the Nigerians and Somalis, which make up two of the largest African populations in the city.

² From “the Other(s) Vienna” report made in Vienna for 4Cities Urban Analysis III using statistics from Open Government Data Wien, Statistics Austria, and The Vienna City Administration.

Nigerians have been migrating to Vienna since the 1950s. The organization *Naija Akatarians* (Nigerian migrants in Vienna since the 1960s) was founded as a result. In June 2016 *Naija Akatarians* did an exhibition entitled “Nigerian Migrants in Vienna since the 1960s” based on a lot of research and many interviews with Nigerians who have been in Vienna since the 1960s and 1970s. The exhibition opened in Kings Barbing Salon in the 7th district, a place where many Black men go to get their haircut, meet, and hang out.

While the Black African activism in Vienna is less consistent than in Brussels it is still very present. Expressions of Black/African art and culture are growing in Vienna. Vienna has a history of investing in culture, education and the arts. As a result of this legacy, there are new programs and organizations funded by the city such as *Kueltuer Gemma*, which “has been supporting the artistic and cultural work of migrants, as well as furthering the critical discourse on the relationship between art and culture and migration” (*Kueltuer Gemma* website, 2017). In addition to these institutional programs, organizations such as *Bodies of Knowledge* and *Sounds of Blackness* provide platforms in the city for the expression of Black arts, music, and culture. These organizations are not only created as a response to exclusion within the city, but also as a way to “create space in the city,” as *Tonica Hunter* (one of the founders of *Sounds of Blackness*) said to me in her interview.

The *Sounds of Blackness* events usually happen at *Heuer am Karlsplatz*, which is a bar lounge located next to *Karlsplatz* in the city center. All Vienna respondents mentioned going to *Heuer* when there is a *Sounds of Blackness* event. It is not a place they would normally go to because it is not very diverse or inexpensive. There were, however, some areas which all respondents mentioned as being diverse and feeling comfortable in, among them was the 15th district and *Museumsquartier*. The 20th district was also mentioned as an area of diversity as a result of it being an immigrant district where most respondents feel more comfortable than they do in the 1st district. Additionally, *Pavilion* was mentioned as a place that respondents go to for certain parties; specifically the *Birds & Bees* parties that always have at least one Black DJ playing. As *Njideka*, a poet and co-founder of *Bodies of Knowledge*, expresses: “When black people get together and are not being isolated... [it’s about] just knowing that you are not on your own.”

VI Black Spaces and Black Adjacent Spaces

In both cities the respondents mentioned a conscious effort to support businesses, events, and initiatives by Black/African people. Many of the places that were categorized as being relatively safe spaces of belonging or spaces where they frequent were those that were owned by Blacks/Africans or at least had a higher concentration of Black/Africans and people of colour in general. Places like *Matongé* in Brussels and the 15th district in Vienna. Even in places where they do not necessarily feel comfortable all of the time, they would go there when an event organized by Black people was happening or if their friends were going there. In Brussels this is *Bozar* and in Vienna it is *Heuer*. Whether it is a restaurant owned by a Rwandan in Vienna or an event organized by *Memoire Coloniale* in Brussels, these events and particular places allow for Black identity to be performed and reproduced in a positive and inclusive way.

Ownership of a place or reclamation of space, whether temporary or permanent, creates a feeling of belonging and comfort. It is a process of inclusion, of which the outer city is in many ways the opposite. Even in temporary Black/Black adjacent spaces produced by specific events or initiatives, this sense of temporal belonging prevails. While places such as Black/African owned restaurants or cultural centers appeal to a larger audience, the constructed spaces are usually produced specifically for the comfort of a Black diasporic identity and other marginalized communities. Essentially they are created to be inclusive because of the acute feelings of exclusion that Black people experience on a daily basis in their cities of residence. It is the intentionally produced spaces that operate based on purposeful inclusion and an understanding of, or at least willingness to understand, the experiences of Black people and other marginalized communities.

Respondents mentioned going to Bozar when there are certain events catering to or organized by Blacks and Africans, but it is still a problematic place. Laura, who studied architecture in Brussels, mentioned Bozar's construction being directly linked with the colonial atrocities in the Congo saying, among other things, "it was one of the buildings built from colonial money, so we (Black African people) should have a place there." This discussion about Bozar is inextricably linked to postcolonial issues. As one Brussels respondent said: "the whole African interest of Bozar is very problematic." One reason is because certain exhibitions or events representing Africans and Black people are usually organized by White Belgians and rarely include Blacks/Africans in the leadership or organizing of the event. Especially when these events and exhibitions are not organized by Blacks or Africans, they cater largely to a White audience and the White gaze. This feeling of inadequate representation is why Bozar is a place in which the respondents only go for certain events. Representation is also why Anne's work with museums and cultural centers in Brussels is about "promot[ing] and giv[ing] visibility to the African people in Brussels" with Black and African people at the forefront.

Similarly to Bozar, Heuer in Vienna is a place that is not always comfortable for Blacks. Heuer Am Karlsplatz is a restaurant-bar-lounge in Vienna. All respondents mentioned going to Heuer when there is a Sounds of Blackness event. Tonica mentioned hearing about young Blacks in Vienna not being able to get into certain clubs. She also had experiences of the cultural appropriation of Black and African diaspora music in Vienna without any representation of the people who created it. Further, she feels it is important to have "something that was owned by Black and Brown people in Vienna and promoted Black music and celebrating in a way that is inclusive." Thus in 2015 the SOB Collective was created along with their manifesto written by Tonica.

Sounds of Blackness events are about visibility and ownership in public space, therefore creating a comfortable and joyful space for Black people. Even though Heuer is not a Black owned place or a particularly diverse place, when the SOB events happen there it becomes a Black adjacent and inclusive space. SOB events create a space where the behaviour of Blacks is not dictated by the judgements of their White counterparts. As Amoako, a Ghanaian artist, says, he goes to Heuer for SOB events:

because I meet friends there and people I can relate to. It's not super White because then you see Black and Brown people who you can actually have a conversation with and will not look at you in a [funny] way... I get to listen to music that I actually want to listen to and I can dance to.

During these SOB events a temporal space of belonging is created in a place that is not otherwise associated with or inclusive of Blackness in Vienna. Like Bozar, it is the spaces curated by Black people that create a sense of ownership and comfortability even when the particular place is problematic or not exceptionally inclusive.

The Black owned, Black adjacent, and Black spaces mentioned by respondents aim to do two things. The first is to combat exclusion by allowing and encouraging a multitude of Black identities to coexist in a space, in a joyful, comfortable, and—at times—safe way. Secondly, by making conscious efforts to create inclusive spaces where celebrating Blackness and Black culture is representative of the actual diverse reality of these two cities, it allows others to be included in this representative space. The artists and activists interviewed understand Black owned places, Black adjacent and Black spaces as inclusive. In many cases, the spaces and places that make up the microgeographies of these artists and activists, as well as a great deal of other Black people in these cities, are created by the work that they do along with other Black people in these communities.

Ultimately, the intention of the places and spaces that respondents create and go to is to visibilize and imagine an urban reality that is inclusive of their experiences, allows for autonomy of self-representation, and is a safe space for them to express joy in celebrating Black diaspora culture. Not all Black or African owned places support or cater to the Black global consciousness described in this paper, however in some cases simply being in a place where one is not the minority is enough for a temporal sense of belonging.

VII Conclusion: Truly Inclusive, Multicultural Spaces

“There is no logic that can be superimposed on the city;
people make it, and it is to them, not buildings,
that we must fit our plans.”
-Jane Jacobs, *Downtown is for People*³

The creation of space by Black artists and activists in Vienna and Brussels does not assume one identity is normal and another is “other.” Rather multiple identities collectively create space and inclusive culture in the city. Since people who identify as Black in Europe know what it feels like to experience exclusion in urban spaces, they create and frequent spaces of inclusion that decentre nationalistic notions of identity. The spaces that make up the microgeographies of these Black artists and activists exist in places that are not only in the city center or main cultural areas. Simultaneously the importance of the “core” city center is decentred, producing city culture in peripheral areas of the city and bringing people who are seen as peripheral to the center of the city.

While the artists and activists feel connected to a Black/African diaspora and notions of political Blackness, “diasporic unity is not automatically a given, and... blackness cannot be reduced to a single, universal condition” (Hawthorne, 2017, p. 164). There is not one universal Black experience in any city, but between European cities similarities and patterns of exclusion can be seen. Methods of resistance and struggles for space reclamation are

³ Jane Jacobs authored this article in 1958 for Fortune Magazine. It was republished on their website in 2011 as a part of Fortune Classics and their magazine archives series.

happening throughout the continent simultaneously and, in many cases, under the framework of global cultural Blackness. Through this research it is clear that the identification with Blackness and being externally identified as non-White affects the way the artists and activists are able to move through their city, where they decide to go, as well as what spaces they feel comfortable in. Ultimately, even if their Blackness does not diametrically limit where they go it is taken into account as they traverse through their urban settings.

In addition to promoting more nuanced dialogue about racism and colonialism, respondents mentioned the necessity for accurate and self-directed representation in the cities that they live in. This not only includes monuments and street names recognizing the presence of people of African descent in the city, but also the ability to celebrate and uplift Black cultures with Black people at the forefront or at least intimately involved. This is in the form of city events, cultural institutions, and public space as well as by supporting and attempting to understand the need for Black, Black adjacent and safe spaces where Blackness is not seen as “other.” While the work of the artists and activists featured helps to create more diverse forms of city life and inclusive spaces of belonging for Blacks and other marginalized populations, city governments and other organizations that work in urban contexts can step up to support alternative notions of European city culture.

It is not only about how the culture of the city shapes the “others,” but also how the others shape and contribute to the culture of the city. Much the same as the Jane Jacobs quote articulates, it is to the architecture of the people that our plans must suit. How well a city addresses the needs of their most vulnerable and excluded populations is a testament to how livable it is—for all.

References

- Adisa-Farrar, T. N., Roushan, N., Wilmart, A., & Verschuren, I. (2016). *The Other(s) Vienna* (pp. 1-18). Vienna: 4Cities Urban Analysis III.
- Boafo, A. (2016, August 5). GOB Vienna - Interview with Amoako [Personal interview].
- Bressey, C., & Adi, H. (2011). Introduction: Belonging in Europe. In *Immigrants and Minorities* (2/3 ed., Vol. 28, pp. 105-112). London: Routledge.
- Bressey, C., & Dwyer, C. (Eds.). (2008). *New Geographies of Race and Racism*. Aldershot, England: Ashgate.
- Buettner, E. (2016). Part II: Migrations and Multiculturalism in Postcolonial Europe. In *Europe After Empire: Decolonization, Society, and Culture*, pp. 211-490. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.
- Erinnwionghae, C. (2016, August 4). GOB Vienna - Interview with Cliff [Personal interview].
- Hawthorne, C. (2017). In Search of Black Italia. *Transition*, (123), pp. 152-168. doi:10.2979/transition.123.1.17
- Hine, D. C., Keaton, T. D., & Small, S. (2009). *Black Europe and the African diaspora*. Urbana: University of Illinois Press.

- Hunter, T. (2016, August 5). GOB Vienna - Interview with Tonica [Personal interview].
- Iroh, J. (2016, December 10). GOB Vienna - Interview with Jennie [Personal interview].
- Iroh, N. S. (2016, August 6). GOB Vienna - Interview with Njideka [Personal interview].
- Kilomba, G. (2016). *Plantation memories: Episodes of everyday racism*. Mül̄nster: Unrast.
- McEachrane, M. (Ed.). (2016). *Afro-nordic Landscapes: Equality and Race in Northern Europe*. New York: Routledge.
- McKittrick, K., & Woods, C. A. (Eds.). (2007). *Black Geographies and the Politics of Place*. Toronto, Ontario: Between the Lines.
- McKittrick, K. (2006). *Demonic Grounds: Black Women and the Cartographies of Struggle*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mpoma, A. W. (2016, December 3). GOB Brussels - Interview with Anne [Personal interview].
- Nigussie, M. (2017, February 2). GOB Brussels - Interview with Melat [Personal interview].
- Nsengiyumva, L. (2016, December 3). GOB Brussels - Interview with Laura [Personal interview].
- Programm Zur Förderung Migrantischer Kulturproduktion. (2017). Retrieved from <http://www.kueltuergemma.at/de/startpage/> Publisher: Gefördert Von Wien Kultur
- Schwanen, T., Aalst, I. V., Brands, J., & Timan, T. (2012). Rhythms of the Night: Spatiotemporal Inequalities in the Nighttime Economy. *Environment and Planning A*, 44(9), pp. 2064-2085. doi:10.1068/a44494
- Sibley, D. (1995). *Geographies of Exclusion: Society and Difference in the West*. London, England: Routledge.
- Soiresse, K. N. (2016, September 24). GOB Brussels - Interview with Kalvin [Personal interview].
- Soysal, Y. N. (1994). Introduction. In *Limits of Citizenship: Migrants and Postnational Membership in Europe* (pp. 1-13). Chicago, IL: University of Chicago.
- Yuval-Davis, N. (2006). Belonging and the Politics of Belonging. *Patterns of Prejudice*, 40(3), pp. 197-214. doi:10.1080/00313220600769331

Apontamentos sobre o teatro de mamulengo e teatro de robertos: processos participativos no Brasil e em Portugal – políticas de patrimônio¹ e contexto social

Notes on the theater of mamulengo and teatro of robertos:

participatory processes in Brazil and Portugal - patrimony policies and social context

Ana Beatriz Cunha Gonçalves | anagoncalves@id.uff.br

Universidade Federal Fluminense – UFF, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia – ICHF,
Programa de Pós-Graduação em Antropologia - PPGA

Resumo

Esta comunicação apresenta os contornos do início da pesquisa etnográfica junto ao teatro de mamulengos da Associação de Mamulengueiros e Artesãos de Glória do Goitá, em Pernambuco, Brasil, e também do Teatro de Dom Roberto, a partir do Museu da Marioneta de Lisboa, Portugal. O desenvolvimento da pesquisa tem como ponto de partida as atividades proporcionadas pela Associação e pelo Museu em torno desses dois teatros de bonecos. A partir da compreensão de que o objeto existe em relação, pretende-se acessar as redes constituídas para a manutenção e circulação dessas duas manifestações artísticas.

Palavras-chave

teatro de mamulengo; teatro dom roberto; patrimônio; antropologia

Abstract

This communication presents the early outlines of the ethnographic research with both the theater of mamulengos of the Associação de Mamulengueiros e Artesãos de Glória do Goitá, a city in Pernambuco, Brazil, and also with the Teatro de Dom Roberto, from the Museu da Marioneta de Lisboa, in Lisbon, Portugal. The development of the research has as its starting point the activities provided by the Associação and the Museu around both the mamulengo and the robertos puppets. Starting with the understanding that the object exists in relation, the author intends to access the networks constituted for the maintenance and circulation of these two artistic manifestations.

Keywords

mamulengo theater; theater dom roberto; patrimony; anthropology

¹ Esta comunicação se dá no âmbito do projeto “Cidades em mudança: processos participativos em Portugal e no Brasil”, com financiamento do Programa FCT/CAPES. Aproveito para salientar que os processos de patrimonialização que aqui serão colocados apareceram de forma contextual a partir do trabalho de campo realizado junto aos grupos e trazidos pelas pessoas envolvidas diretamente com o teatro de mamulengo e o Teatro de Dom Roberto.

A presente comunicação é fruto do decorrer de uma pesquisa que objetiva compreender de que maneira duas manifestações artísticas – o teatro de mamulengos e o teatro de Dom Roberto – estão organizadas, se articulam para estarem inseridas em circuitos próprios e se esses aspectos propiciam que esses dois teatros estejam em atividade.

A possibilidade de realizar uma pesquisa no âmbito do projeto “Cidades em mudança: processos participativos em Portugal e no Brasil” levou-me ao Teatro de Dom Roberto, teatro de fantoche, que a princípio chamou minha atenção pela semelhança de seus bonecos e da estrutura de apresentação com os bonecos e teatralização do teatro de mamulengos, expressão pela qual comecei minha pesquisa de campo para o doutorado em Antropologia.

A pesquisa que tenho desenvolvido teve início junto à Associação de Mamulengueiros e Artesãos de Glória do Goitá, em Pernambuco, que tem o Museu do Mamulengo como sede.² O interesse em acompanhar a Associação surgiu quando trabalhei no Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural – Promoart, com apoio metodológico e conceitual do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP/Iphan/MinC –, e executado pela Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro – Acamufec.³

O teatro de mamulengos



Figura 1 Museu do Mamulengo de Glória do Goitá.

O teatro de mamulengos é um teatro de bonecos de luva (fantoche) em que os bonecos representam as *loas*, narrativas que são passadas oralmente e contam a história dos personagens e os permitem contar histórias também.

² Pernambuco é um dos estados da região do nordeste brasileiro. Seu território é dividido em doze Regiões de Desenvolvimento, dentre as quais está a Zona da Mata Pernambucana, onde se situa o município de Glória do Goitá, a 65km da capital, Recife.

³ No ano de 1975, é fundado o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), instituição voltada para a pesquisa e ação em cultura popular. No final do ano de 2003, o então Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular passa a integrar a estrutura do Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), junto ao Departamento de Patrimônio Imaterial, realizando registros, inventários e ações de salvaguarda de celebrações e saberes da cultura popular. Como parte de suas ações, o CNFCP realiza programas permanentes como a Sala do Artista Popular (SAP), voltado para a produção de arte popular e artesanato.

Uma das mais importantes características desse teatro de bonecos é o improvisado que acontece durante as apresentações, a partir da interação com o público. As apresentações acontecem na *torda*, uma estrutura de madeira ou ferro recoberta de chita onde ficam os mamulengueiros.

Trago a rica descrição do teatro de mamulengos feita por Adriana Schneider Alcure em sua tese *A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do mamulengo*:

Podemos definir em linhas gerais o mamulengo como sendo uma forma específica de teatro de bonecos, cuja região de atuação mais evidente é a Zona da Mata pernambucana. O mamulengo é um teatro do riso que comporta um corpo bem definido de personagens que encenam *passagens*, isto é, enredos curtos que servem de guia para o mestre improvisar, através da combinação de recursos diversos, tais como: as *loas* ou *glosas de aguardente*, como também são chamadas, que são ditas pelos personagens para apresentá-los ou como comentário verbal de situações; a música, fundamental na representação, sendo executada ao vivo por um conjunto de tocadores escolhidos pelo mestre; e a presença do *Mateus*, que se posiciona na frente da barraca e faz a mediação entre os bonecos e o público. Uma marca do mamulengo é a integração do público, que reconhece seus elementos, dialogando com propostas familiares de encenação. (Alcure, 2007, pp.18-9).

Em Glória do Goitá existem dois importantes mestres mamulengueiros: Mestre Zé de Vina e Mestre Zé Lopes. Zé Lopes iniciou com o mamulengo, quando ainda era criança, na feitura dos bonecos de mamulengo que via nas apresentações de Zé de Vina. No ano de 1982, fundou junto com Zé de Vina e outros mestres o Mamulengo Teatro do Riso (Abreu, Alcure & Pacheco, 1998).

A história da Associação de Mamulengueiros e Artesãos de Glória do Goitá começou com um projeto de Fernando Augusto Gonçalves⁴, no ano de 2003 passa a ter reconhecimento jurídico como tal. Hoje, conta com vinte associados, entre eles os *mamulengueiros*, *bonequeiros* e músicos que fazem parte do teatro de bonecos.

No ano de 2010, a Associação conseguiu o título de Museu do Mamulengo para a sua sede, um antigo mercado público municipal, e também o de Capital Estadual do Mamulengo para a cidade de Glória do Goitá. É verdade que a cidade tem uma projeção em virtude do mamulengo e de outras importantes manifestações culturais e é interessante perceber como as dinâmicas em torno dessas manifestações permitem uma maior inserção em um circuito cultural. Além disso, na cidade, vive também um mestre mamulengueiro com título de Patrimônio Vivo⁵.

A legitimidade assegurada pelo título de Patrimônio Vivo é inegavelmente importante; contudo, acredito que possa centralizar as políticas de incentivo, os convites para grandes feiras e outros eventos direcionados para os que detêm o título, podendo desencadear disputas a respeito da legitimidade do “saber fazer”, principalmente em torno das narrativas acerca do caráter tradicional.

⁴ Bonequeiro, encenador, cenógrafo e pesquisador.

⁵ O título de “Patrimônio Vivo” faz parte de uma política do Governo do Estado de Pernambuco e é atribuído a determinadas pessoas e/ou grupos baseado em “seus múltiplos saberes, fazeres, formas de expressão, tradições, memórias e histórias”, com o objetivo de “garantir o reconhecimento, o apoio e, acima de tudo, a perpetuação dos conhecimentos e técnicas acumulados por esses artistas e grupos que ao longo de anos, décadas e, em alguns casos, séculos, vêm se dedicando à produção e difusão da cultura popular e tradicional.” (<http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/patrimonio-cultural/imaterial/patrimonios-vivos/> – acesso em 24 de maio de 2018).

Os Robertos



Figura 2 Valdevinos Teatro de Marionetas.

O teatro de Dom Roberto também é um teatro de fantoches. Para a sua apresentação, é montada a *guarita*, estrutura de madeira coberta com tecido estampado. Os personagens e suas histórias são apresentados a partir dos *guiões*, que funcionam como as *loas* do mamulengo. Neste teatro, o improviso também tem papel importante na interação dos bonecos com o público.

Sua característica mais marcante é o uso de uma palheta de metal que amplia e distorce a voz do *bonecreiro*. Atualmente existem cerca de treze bonecreiros em Portugal, e um inventariado para patrimonialização do teatro de Dom Roberto, a partir de pedido feito pelo Museu da Marioneta e bonecreiros.

João Paulo Seara Cardoso foi um importante escritor, ator e bonecreiro. Aprendeu a manipular os robertos com Manuel Dias, e sua iniciativa de realizar um levantamento sobre os robertos configurou-se também como uma iniciativa de repasse de saber e de grande importância para a revitalização dos dom robertos.

Atualmente, alguns importantes bonecreiros apresentam o Teatro de Dom Roberto em diferentes localidades de

Portugal, entre eles estão: Raul Constante (Porto), Manuel Costa Dias (Évora), Francisco Mota (Lagoa), José Gil (Alcobaça), Nuno Correia Pinto (Sintra), Rui Sousa (Arcozelo), João Costa (Lisboa), Sara Henriques (Porto), Vítor Santa-Bárbara Costa (Seixal), Jorge Soares (região do Algarve) e Fernando Cunha (Sintra).⁶

Na busca por conhecer um pouco mais a respeito dos robertos, descobri alguns estudos que vêm sendo desenvolvidos no intuito de estabelecer um diálogo entre esses dois teatros de bonecos, suas semelhanças, aproximações e particularidades. Entre eles, o trabalho de Clarissa Lourenço Jorge Campello, “A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas – Estudo comparativo entre os Robertos, Mamulengos e companhia de Teatro de Marionetas do Porto”, no qual a autora fala um pouco dessas duas abordagens do teatro de bonecos.

Apesar das aparentes similaridades entre os mamulengos e os robertos, e as relações ali estabelecidas, apareceram algumas dificuldades em desenvolver um diálogo mais profundo entre esses dois teatros – muito provavelmente por questões que têm relação com a forma com que acabei por conseguir caminhar com a pesquisa, e que faz parte da pesquisa etnográfica.

Dito isto, falo aqui sobre o que essa jornada me permitiu descobrir acerca dos robertos - apenas uma pequena parcela, posto que ainda se tem muito a conhecer. A pesquisa teve como ponto de partida o Museu da Marioneta de Lisboa, que fica no Convento das Bernardas, na enladeirada rua da Esperança. Está, desde o ano de 2001, sob administração da empresa municipal EGEAC – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural, responsável por gerir atividades e diversos espaços culturais de Lisboa. Conta com vasto espólio de marionetes de diferentes épocas, técnicas de manipulação e não só as de origem portuguesa, mas também de outros países, como Indonésia, China, Birmânia, Vietnã e outros.

Entrar no espaço de exposição do Museu e caminhar pelos corredores repletos de marionetes e máscaras que ali estão dispostas de modo a narrar uma história leva-nos a perceber significados e simbolismos que transcendem a materialidade do objeto em sua relação com a pessoa, presente desde a sua feitura.

No artigo “Rethinking Materiality, Memory and Identity”, Tracy Ireland e Jane Lydon chamam nossa atenção para o fato de pensarmos o objeto a partir das relações com ele estabelecidas, posto que atribuem sentido a ele, seja concreta (ao ser produzido, utilizado cotidianamente) ou simbolicamente (carregado de significados que lhe foram atribuídos). Por isso a importância de perceber o objeto em relação também com o seu uso, e não somente como um signo em si (Ireland & Lydon, 2006). Nessa relação objeto-pessoa, podem aparecer representações e a própria narrativa de uma memória social. É um pouco dessa relação que podemos acessar na parte da exposição permanente dedicada aos robertos.

Após caminharmos por um corredor onde vemos alguns bonecos do teatro de mamulengos, seguidos dos Bonecos de Santo Aleixo, chegamos a uma área da exposição um pouco mais ampla. Nela, estão alguns bonecos do teatro de Dom Roberto acompanhados das fotografias dos bonecreiros que apresentavam esse teatro ao longo do verão

⁶ Dados obtidos a partir do Pedido de Inventariação de Teatro Dom Roberto no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial – Anexo I e II, 2009; Teatro Dom Roberto: alguns testemunhos (https://www.youtube.com/watch?v=2hhVXI_eYjQ); pesquisa de campo.

nas praias, praças, feiras e mercados de Lisboa.

Foi ali que, pela primeira vez, vi os nomes de importantes bonecreiros de robertos, como Manuel Rosado, Faustino Duarte e seus filhos Joaquim Pinto e Henrique Duarte, bem como o de Cesário Cruz Nunes – alguns que têm destaque e um pouco de suas histórias-memórias narradas a partir dos bonecos.

Os textos da exposição sobre os robertos revelam algumas técnicas bastante particulares, como o uso, pelos bonecreiros, de uma *palheta*, causando distorção na voz, o que não só dá um ar mais cômico à apresentação, mas também amplia a voz do bonecreiro. Dado o facto de as apresentações acontecerem nas ruas e em espaços muito movimentados, é uma interessante solução para chamar e prender a atenção dos transeuntes, que, ao final, deixam algumas moedas para o bonecreiro, que se mantém escondido na *guarita* enquanto somente suas mãos cobertas pelos corpos de pano e madeira dão vida aos personagens do teatro de Dom Roberto.

No documentário “Teatro Dom Roberto: alguns testemunhos”, produzido também pelo Museu da Marioneta de Lisboa, o bonecreiro Nuno Correia Pinto, do Cacém, diz que a “matriz” do Dom Roberto está relacionada ao uso da *palheta*, e das pauladas, “o jogo de surpreender com coisas sérias”. Há outras características apontadas: as rotinas, histórias-base para as apresentações cujos pormenores são improvisados em seu decorrer, e a cabine, com dimensões de 1m x 1m, sempre um pouco mais alta que o bonecreiro a quem pertence para que ele não seja visto, e recoberta em tecido de chita (Ribeiro, 1972; Gil, 2013).

Ao longo das décadas de 1950, 60 e 70, os robertos passaram a ser encontrados com maior frequência durante o verão, nas praias, feiras públicas e mercados municipais, sendo considerada a época do seu auge. No ano de 1962, José Ernesto de Sousa lança o filme “Dom Roberto”, que conta os percalços de um bonecreiro de robertos. António Dias, importante e renomado bonecreiro à época, faz a voz do Roberto quando há representação do teatro de Dom Roberto (Ribeiro, 1972; Gil, 2013).

Na tentativa de contatar as pessoas diretamente ligadas aos robertos, como os bonecreiros, deparei-me, então, com dificuldades que suscitaram algumas questões. Primeiro que, apesar de ter descoberto o teatro de Dom Roberto ainda no Brasil, a partir da página on-line do Museu da Marioneta, ao chegar a Lisboa e conversar com as pessoas acerca da pesquisa que pretendia desenvolver em terras lusitanas, poucas conheciam os robertos ou se lembravam vagamente de terem visto, quando crianças, uns bonecos, um teatro de fantoches, e que um dos bonecos tinha um pedaço de pau para bater na cabeça dos outros personagens.

Depois, os bonecreiros em atividade vivem e fazem suas apresentações em diferentes cidades de Portugal, algumas significativamente distantes de Lisboa. Busquei, assim, compreender o contexto no qual os robertos estavam inseridos para além do Museu da Marioneta, o percurso histórico pelo qual passou. Também conversei com um bonecreiro, e assisti algumas apresentações de robertos – o que em determinado momento pareceu-me uma grande conquista, tendo em conta a aparente ausência dos robertos para além do Museu da Marioneta.

Todavia, o fator tempo tem sido importante e determinante, especialmente por ser estrangeira e a compreensão do

espaço, as particularidades do idioma, os contextos socioculturais em que a expressão – no caso, os robertos – está inserida demandam uma dedicação maior. A grande quantidade de livros que me foi indicada, que contam sobre o teatro de Dom Roberto, junto ao que ouvi sobre o tema gerou em mim a necessidade de compreender um pouco mais a respeito da história dos bonecos em Portugal, da história de Portugal.

Um diferente caminho a ser percorrido

Paralelamente, por meio de conversas e indicações, conheci os Bonecos de Santo Aleixo, na cidade de Évora. Em dezembro de 2017, assisti a duas apresentações desse teatro e comecei a estabelecer contacto com um dos atores do grupo e também diretor do Centro Dramático de Évora (CENDREV), onde está o espólio dos Bonecos de Santo Aleixo e responsável pelas apresentações. Tive grande surpresa ao saber que já existia um diálogo estabelecido entre os Bonecos de Santo Aleixo e o Teatro de Mamulengos, tanto entre os títeres e mamulengueiros, como entre pesquisadores e intelectuais que se dedicam aos estudos do teatro de bonecos.

Ainda, investi na possibilidade de fazer um campo desses três teatros de bonecos, dado que se tangenciam em pontos que acredito serem importantes e frutíferos para uma análise mais aprofundada, mas, a essa altura, o tempo é pouco para conseguir aprofundar. Precisei escolher e, dadas algumas circunstâncias que já não cabem serem discutidas nessa comunicação, fiz a escolha de dedicar mais desse tempo que ainda tenho à pesquisa etnográfica junto ao CENDREV e aos Bonecos de Santo Aleixo.

Entretanto, nesse período de imersão nessas três expressões, alguns pontos têm chamado a minha atenção, como, por exemplo: o modo como essas relações são estabelecidas a partir da apresentação de objetos, de maneira que as dinâmicas internas e os circuitos muito próprios dessas expressões podem ser reveladores das diferentes dimensões artísticas e culturais, desde as Associações até os editais de financiamento que fazem parte das políticas públicas e também de patrimonialização.

Entre as justificativas para a definição do teatro de robertos como Patrimônio Imaterial Cultural nacional está a sua manutenção, visto que, na década de 1980, a iniciativa quase deixou de ter um representante e, portanto, de existir para além de uma narrativa de memória. Desde a década de 1990, o número de bonecreiros aumentou, e estes mantêm uma relação construída através do repasse de saber e da troca de conhecimento adquirido.

Nos dois casos, os museus aparecem como espaços importantes para a preservação e manutenção de uma memória sobre os teatros de bonecos. Em Glória do Goitá, não só como espaço de divulgação aberto a visitantes, mas também de sociabilidade entre os mamulengueiros que passam ali o dia a confeccionar os bonecos. No caso do Museu de Marioneta de Lisboa, como espaço de exposição, proponente do Inventariado de Patrimonialização, e também na organização de temporadas de apresentações do teatro de Dom Roberto.

Tais questões me fazem pensar a respeito dessa “transição” rua-museu-rua/patrimonialização pela qual o teatro de Dom Roberto passou e passa como chave para compreender redes estabelecidas, sociabilidades a partir dos bonecos, considerando a hipótese de que, nesses casos, os museus se apresentam mais como um espaço de

movimento do que de congelamento cultural. Nesse sentido, cabe considerar de que modo a patrimonialização dialoga com esses dois casos específicos.

Lembro de José Reginaldo Santos Gonçalves quando fala a respeito da dimensão social e cosmológica dos objetos, pensando o patrimônio como categoria analítica para compreender dinâmicas e aspetos da vida social e cultural.

O que é preciso colocar em foco nessa discussão, penso, é a possibilidade de se transitar analiticamente com essa categoria entre diversos mundos sociais e culturais, iluminando-se as diversas formas que pode assumir. Em outras palavras: como é possível usar a noção de patrimônio em termos comparativos? Em que medida pode nos ser útil para também entender experiências estranhas à modernidade? (Gonçalves, 2007, p.214).

Reforçando, assim, a concepção a partir da qual a patrimonialização aparece de forma contextual e em diálogo com as dinâmicas já estabelecidas.

A materialidade enquanto campo de estudo nos permite pensar a relação objeto-pessoa revelando categorias, redes, uso e inserção em espaços públicos, trocas, etc. Penso ser possível acessar fenômenos urbanos a partir de determinadas categorias, como ‘arte’ e ‘patrimonialização’, para examinar circuitos urbanos que se constituem em torno de negociações de diferentes categorias, como ‘memória’ e ‘identidade’ de modo mais amplo, percebendo, no entanto, as narrativas – e não uma única narrativa, ou uma ideia essencialista – que, embora se apresentem como plurais e, muitas vezes, ambíguas, são capazes de indicar valores, sociabilidades, disputas no meio urbano.

Ainda que o teatro de mamulengos e o Teatro de Dom Roberto dialoguem com as políticas de patrimonialização de diferentes maneiras, ao que parece, buscam legitimação a partir dos bonecos, das suas próprias histórias ou ainda das histórias que eles narram, assim como os meios de vida proporcionados a partir das apresentações e manutenção dos mamulengos e dos robertos.

Referências

- Abreu, M. C. C., Pacheco, G. & Alcure, A. S. (1998). *Teatro do riso: mamulengos de Mestre Zé Lopes*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.
- Alcure, A. S. (2007). *A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do mamulengo* (Tese Doutorado em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais) Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Campello, C. L. J. (2015). *A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas. Estudo comparativo entre os Robertos, Mamulengos e companhia de Teatro de Marionetas do Porto*. (Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos de Teatro, Faculdade de Letras) Universidade do Porto.

- Clifford, J. (1985). Objects and selves: an afterword. In Stocking, G. (Org.) *Objects and others: essays on museums and material culture* (pp.236-246). Madison: The University of Wisconsin Press.
- Gil, J. M. V. (2014). *Teatro dom Roberto : o saloio de Alcobaça e os novos palheta : o teatro tradicional itinerante português de marionetas = Dom Robert theatre : the bumpkin from Alcobaça and new swazzles : traditional portuguese travelling puppet theatre*. Lisboa: Museu da Marioneta - EGEAC.
- Gonçalves, J. R. (2007). *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: IPHAN.
- Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial (2009). Pedido de Inventariação de Teatro Dom Roberto, Anexo I e II. Disponível em: <http://www.matrizpci.dgpc.pt/matrizpci.web/home.aspx> (Acessado em 24/05/2018).
- Ireland, T. racy; Lydon, Jane (2006). Rethinking Materiality, Memory and Identity. *Public History Review*, vol (nº23) ISSN: 1833-4989.
- Museu da Marioneta – EGEAC (2014), *Teatro Dom Roberto: alguns testemunhos*, retirado de https://www.youtube.com/watch?v=2hhVXl_eYjQ&t=22s (Acessado em 24/05/2018)
- Ribeiro, Rute (2011). *Henrique Delgado: contributos para a história da marioneta em Portugal*. Lisboa: Museu da Marioneta - EGEAC.

Culture, Temporary Uses and Unusual Spaces in Rio de Janeiro

Cultura, Usos Temporários e “espaços insólitos” no Rio de Janeiro

Claudia Seldin¹ | claudia-prourb@ufrj.br

Federal University of Rio de Janeiro, Faculty of Architecture and Urbanism, Postgraduate Program in Urbanism

Abstract

The city of Rio de Janeiro has various historically marginalized regions not served by public policies and lacking cultural facilities, such as the favelas (local slums) and the peripheral lower-class neighbourhoods. It is in these places, that we have observed new ways of appropriating urban space. We speak of improvised, often temporary actions that usually emerge from collectives of artists or associations of younger people seen as (sub)cultural groups, who carry on cultural interventions in the existing "gaps" of the public space – underneath viaducts, in hidden alleys, or even in abandoned/empty sites. These actors are able to see opportunities and possibilities where others cannot in a tactical manner. In our research, we refer to these examples of fluid appropriation and transformation of uses as “unusual spaces”.

Key-words

peripheral culture; public space; Rio de Janeiro; temporary use.

Resumo

A cidade do Rio de Janeiro tem várias regiões historicamente marginalizadas, não atendidas por políticas públicas e carentes de equipamentos culturais, como as favelas e os bairros periféricos de baixa renda. É nesses lugares que observamos novas formas de apropriação do espaço urbano. Falamos de ações improvisadas, muitas vezes temporárias, que geralmente emergem de coletivos de artistas ou associações de pessoas mais jovens vistas como grupos (sub)culturais, que realizam intervenções culturais nas "brechas" existentes do espaço público – nos baixios de viadutos, em becos escondidos, ou mesmo em locais abandonados. Esses atores são capazes de ver oportunidades e possibilidades em que outros não podem de maneira tática. Em nossa pesquisa, nos referimos a esses exemplos de apropriação de fluidos e transformação de usos como “espaços insólitos”.

Palavras-chave

cultura de periferia; espaço público; Rio de Janeiro; uso temporário.

In a city like Rio de Janeiro (Brazil), characterized by cultural plurality and social inequalities, investigating the different ways in which the population appropriates its spaces is an essential task within the field of Urban Studies.

¹ The author would like to thank professor Lilian Fessler Vaz and her group GPCHU at PROURB/FAU-UFRJ for the institutional support and FAPERJ/CAPES for the financial support of this research.

Many of the disparities in Rio can be perceived through the great imbalance in the distribution of cultural facilities, public services and urban infrastructures around the city. In more underprivileged areas, such as the favelas² and peripheral neighbourhoods, the investments in urbanization are lower, the needs are stronger and much of the population is forced to use its creative and improvisational resources to come up with alternative means and spaces to meet basic needs.

In this article, we will deal with this idea of “improvisation of space” from the point of view of culture and leisure. We will focus on the capacity for transformation of places initially intended for other activities. Places that are usually hidden or empty, unnoticed amid the urban landscape. We refer to them here as “unusual spaces” - unplanned and not endowed with architectural or urban projects; frequently modified by temporary use and by the will power of parts the population accustomed to fighting for their place in the city. From the parties that take place under a viaduct in the neighbourhood of Madureira to the dump site turned into an urban park in a favela, these spaces represent options that are more accessible to the inhabitants of the marginalized areas than the traditional cultural and leisure facilities (museums, libraries, art galleries and so on), which are concentrated in the more noble regions of the city.

Rio de Janeiro and the Urban Trends

Rio de Janeiro’s urban landscape is famous for its morphological diversity, which encompasses natural and built landmarks, free and edified spaces, and districts which have been both planned and spontaneously occupied. However, in addition to its natural wealth, monuments and some emblematic examples of architecture that are celebrated as an essential part of the Carioca³ identity, there are also forgotten or unnoticed spaces around the city: urban voids; gaps adjacent to the transport infrastructure; obsolete, abandoned and unoccupied areas.

According to Architecture professor Andréa Borde (2004), the urban voids of Rio de Janeiro are diverse, many of them resulting from demolitions and alterations in the urban fabric because of interventions carried out during the 20th century. They are:

[...] small unoccupied buildings in different degrees of deterioration and vacant lots inserted within the blocks; large and small empty lots suitable for clothing fairs, cultural activities, artistic interventions and trade; abandoned public buildings; large architectural structures whose construction process was interrupted; and land bordering the great avenues [...] (Borde, 2004: 66).

The formal occupation of urban voids and residual spaces in today's Rio de Janeiro follows global trends, in which the planning of the city as a whole has been replaced by fragmented projects focusing on degraded or abandoned areas seen as strategic. This refers, in general, to a tendency of revitalization of the image of the city, with a bet placed on culture as the main instrument for remodelingremodelling urban space. There are currently many examples of urban regeneration based on large investments in cultural facilities designed by renowned architects.

² The term favela is used in the Brazilian context to refer to the local slums sprawled either on flat land or on the hillsides of cities. They usually replace former green areas, consisting of densely packed constructions, where the poorest sector of the population inhabits and where low-quality infrastructure prevails. In Rio de Janeiro, the favelas have turned into a strong element of urban reality for over one hundred years (Vaz & Seldin, 2016).

³ *Carioca* is a demonym used to refer to anything related to the city of Rio de Janeiro as well as the state of Rio de Janeiro, in Brazil.

Renewed historic centres, voided central areas, degraded docklands and water fronts, industrial or other decadent regions have been the poster children of cultural planning for the past five decades now, often becoming anchors for the recovery of urban economies. Through targeted urban reforms, potentialized by efficient marketing, cities, such as Paris, Barcelona, Bilbao and Berlin, have become spectacular and mediatic cases, competing in a globalized network for capital, tourists and a specific strand of creative inhabitants (Seldin, 2017).

Rio de Janeiro is no different than these cities. However, only a few of Rio's residual spaces - located mainly in central and/or strategic regions - have become the object of urban projects aimed at revitalizing the image of the city, as it is the case with the urban operation Marvellous Port (*Porto Maravilha*) in the downtown neighbourhoods of Gamboa, Saúde and Santo Cristo. This operation proposes the regeneration of the port area through the recovery of vast warehouses, improvements in the local infrastructure, the construction of three cable car stations at the Providência favela (one of the first of the country) and the implement of large cultural and leisure facilities, mainly an Aquarium and two museums - the Museum of Art of Rio de Janeiro (*Museu de Arte do Rio de Janeiro - MAR*) and the Museum of Tomorrow (*Museu do Amanhã*, a project by controversial Spanish architect Santiago Calatrava). It is important to highlight that the Marvellous Port operation was initially proposed as one of the projects included in the scope of the 2016 Olympic Games, with its facilities presented as part of the social and cultural legacy of the megaevents to the city. The reality, however, led to a large process of displacement of the lower income residents of the nearby favelas (Faulhaber & Azevedo, 2015) as part of the city's historic attempt to "clean" its landscape, and to excessive spending of funds as part of the on-going corruption scandals revolving around the partnerships between the public and the private sectors.



Figure 1 The "Marvellous Port" urban operation: the Museum of Tomorrow on the Mauá Square seen from the rooftop of the Museum of Art of Rio de Janeiro. Author, 2015.

Meanwhile, other degraded and residual spaces located in the peripheral Carioca regions (and therefore less attractive to the real estate market) remain neglected by the formal urban planning schemes. Many are left unobserved or unoccupied, many are transformed into parking lots or taken over by informal commerce, and a few are being appropriated by the local population for cultural activities. The latter range from the occupation of abandoned buildings and sheds by artists' collectives (like the European squats) to the cultural and unusual

appropriation of “gaps” found in public space - places under viaducts or railways, dark alleys, and so on. These “urban gaps” transcend the notion of ordinary spaces, reflecting real labs of urban experience and social encounter in different regions of the city, as we will see with the cases of Vidigal, Madureira, Maré and City of God further ahead. While Vidigal consists of a former dump site turned into an urban park inside a favela, the last three examples consist of adjacent areas of viaduct-like structures, appropriated for multiple cultural uses.

Temporary Uses and Loose Spaces

The appropriation of spaces previously intended for transport infrastructure is mentioned by Mattijs van't Hoff (2016) as a consequence of the antimodernist thinking of the 1970s, especially of the strand led by Jane Jacobs (2011 [1961]), who criticized the idea of the automobiles as a dominant element of urban planning. The activism of Jacobs and her followers changed perceptions about cities, leading to a shift on urban thinking, with a focus on people rather than cars. In recent years, the growing concern with sustainability has also contributed to new solutions regarding road infrastructure, and so we have witnessed its increasing relocation to the underground and the transformation of functions on the surface of the unused structures. New promenades and parks have given other meanings to these places, as well as to nearby buildings. Famous examples consist of the demolished road turned into a promenade in Cheonggyecheon in Seoul (South Korea) and the High Line in New York (USA). Hoff recognizes, however, that these are expensive solutions and that there are simpler ways to take advantage of these spaces, especially those situated under the structures. He also states that viaducts, railways and highways may have a double meaning of connection: as urban structures designed for the means of transport, they connect different regions of the city; and at ground level they serve as barriers / borders between neighbourhoods, representing a blind facade ... or, in our view, a blank canvas, a space of possibilities that can be creatively appropriated by those who need to come up with solutions to access social and cultural options.

Sociocultural appropriations under road structures have proliferated in Rio de Janeiro, but they are not the only alternative forms of exchange and meeting activities in obsolete or urban “gap”. Unusual and surprising uses of hidden spaces, abandoned or designed for other functions can be increasingly perceived, especially in the favelas, where the idea of “planning” acquires other meanings: the houses, buildings, slabs, bars and staircases are built as needed and when the opportunities present themselves. And, following the same logic, individuals and cultural collectives also act according to the occasion, seizing the opportunities as they see them. Such is the case of the use of slabs, walls and gables for the projection of films at the Michael Jackson Space on the Dona Marta Hill, of the gallery of graffiti murals that make up the Favela Museum (MUF) on the Cantagalo Hill (both in the Southern Zone of Rio); of the theatrical performances of the group “Teatro da Laje” that began its activities on the slabs of shacks and houses of the community of Vila Cruzeiro (Penha Complex, in the Northern Zone), among others. These examples point to the strengthening and consolidation of groups that take on the responsibility of transforming the daily lives of their communities and of symbolically reconfiguring urban space, especially public space, through new uses, which are almost always temporary. That is, these are fleeting and ephemeral activities that are not necessarily fixed to just one locality, moving in space or operating for a limited time. Due to their great adaptability, temporary uses of art and leisure provide new relations between people and places, regardless of the presence of buildings to house cultural activities and promote sociability.

Taking in consideration the concepts of strategy and tactics proposed by Michel de Certeau (1994), we affirm that the temporary uses, as observed in the examples cited, consist of tactics by the ordinary men - in this case, the inhabitants of the favela or the periphery – that once facing the problems of daily life, find solutions to reuse objects and spaces according to the possibilities they offer, subverting references and imposed norms, and opening cracks in the pre-established power relations. A similar view is carried out by Brazilian sociologist Ana Clara Torres Ribeiro (2004), who argues that those excluded from education, health, sports, work and leisure opportunities are often the "true pioneer(s) of creative, insubordinate and disruptive opportunities", because "it is from them and their inorganic spaces that come the truly radical innovations capable of driving a wide spectrum of new and attractive cultural goods of particular relevance to the youth, such as funk and hip hop" (Ribeiro, 2004: 100-101).

Adding to the potential of temporary uses, we highlight the characteristic of "looseness" of certain spaces, which are capable of revitalizing life in cities. To better understand this concept, we focus here on the ideas of Franck & Stevens (2007), who stress the importance of the presence of "loose spaces" in the urban context. For the authors, these are places that harbour spontaneous activities, often unplanned, and where there is not necessarily a fixed or predetermined use (2007: 02).

The existence of loose spaces is possible through the direct activity of people, as well as their creativity to perceive them and to grasp their potential and their flexibility, seeing new possibilities for their use and new ways of arranging the physical elements that make them up. Franck & Stevens explain the concept of looseness by associating it mainly with public and outdoor spaces, where expectations are more fluid, where accessibility is comparatively greater and where there is relative freedom to exercise a variety of activities. For them, these are the "breathing spaces of the city" (2007: 33), which offer opportunities for exploration and discovery, against the unexpected, the unregulated, the spontaneous, and the risk.

Most of the activities related to space looseness involve forms of leisure, entertainment, or social interaction, so they happen outside people's daily routine. In this sense, loose space would constitute a sphere beyond the controlled and homogeneous environment of consumption of contemporary cities, where nothing unforeseeable should occur. Through the diversity and multiplicity of urban actors it invites, loose spaces nurture authenticity, sustaining local practices and allowing certain identities and cultures to flourish (Franck & Stevens, 2007: 20-21).

From this perspective, the cases cited here reflect loose spaces which, through temporary and cultural use, suffer transformations which are not only physical but also symbolical. They are just a few of the many examples seen nowadays in Rio de Janeiro, not necessarily limited to public space, but also encompassing the semi-public and private spheres. They are, therefore, unusual spaces - rare, extraordinary, singular.

An Urban Park: The Vidigal Case

The first unusual space we will look at can be found up the Vidigal Hill, a favela located in the noble South Zone of Rio de Janeiro. It is the Popular Educational Park Sitiê⁴ (*Parque Educacional Popular Sitiê*). Situated between the districts of Leblon and São Conrado, Vidigal has one of the most prestigious views of the city, enjoyed by its approximately 25,000 inhabitants,⁵ who overlook a beautiful strip of the Carioca beaches.

With 8,500 m², the Sitiê Park is hidden amongst the green and the houses, functioning both as a breathing place for the locals and as an alternative touristic spot in Rio. Its great differential is the fact that, not long ago, it consisted of a huge area of garbage disposal and rubble. The story told through its founder Mauro Quintanilha⁶ is that in 1986, the site suffered a series of unregulated housing occupations, which were demolished only in 2003 by the municipality because they were constructed in risk or environmentally protected areas. The debris resulting from the demolitions (about 16 tons) was never removed, leading to a relative abandonment of the area. The degradation increased as locals saw it as a dump site, leading to the accumulation of garbage.

In order to reverse this situation, Quintanilha – a musician and long-time resident of the community, decided to initiate, along with his friend Paulo Cesar de Almeida, a process of cleaning of the site in 2005. Their goal was to transform it into a public space since he perceived a lack of quality collective spaces in the favela. At first, attempts at cleaning were frustrated as locals continued to throw garbage at the park during at night. There was, then, the understanding that only with the active participation of the community in the construction of the new space, they would respect it as their own. So, they started a community vegetable garden, developing workshops for the residents. The harvest was also freely distributed.



Figures 2 and 3 Left: The view from the Sitiê Park. Right: Some of the rubble, still present at the site. Author, 2016.

⁴ The name *Sitiê* consists of a combination of the nickname of the area, known by the older local inhabitants as "*sítio*" ("site" in Portuguese) and the suffix "*tiê*" – regarding the bird *Tiê-Sangue* (*Ramphocelus bresilius*), symbol of the Atlantic Forest.

⁵ According to the 2010 demographic census, there are about 10,000 inhabitants in the favela, but the census carried out by the Sitiê Institute indicates that the real number revolves around 25,000.

⁶ Personal interview held in November 2016 at the park.

The gardening and landscaping design was accompanied by a partial reforestation process, which gave the park the title of the world's first agroforestry in 2012. At this time and under the scope of the Rio +20 conference, the Sitiê Park began to gain more visibility and it was named the “Sitiê Park and Institute” (*Parque e Instituto Sitiê*). It was then that the architect Pedro Henrique de Cristo became aware of the project and joined the initiative, enabling certain key partnerships with both private and public institutes. The site itself became a kind of laboratory for experimental landscape design as the group worked on its enjoyability. Among its creative features, were the stairs to access the steep hillside made of tires stuffed with rubble; a public square enclosed by levels of tires filled with cement, which also functions as a stage facing the sea; and a long handrail made from bicycle rims.

As the park grew, new cultural activities began to be held in the site, such as musical concerts; religious events; artistic, environmental and technological workshops and, *samba* and *bossa nova* presentations. In 2016, future plans for the park involved the development of a "path of the arts" – a trail leading up the hill and urban projects focusing on solutions for the reuse of rainwater within the favela (Seldin & Vaz, 2017).



Figure 4 Sustainable and creative landscape design at the Sitiê Park. Author, 2016.

By the end of the same year, the Sitiê Park and Institute was threatened by the local drug dealers, who wanted to have unrestricted access to the area and get involved in the decision-making processes of the park, which led the group then in charge to stop their activities. After being closed for almost 12 months, the park re-opened in end of 2017, eventually changing its name to “Popular Educational Park Sitiê” (*Parque Educacional Popular Sitiê*), which points to a focus on its educational streak.

Regardless of what the future holds for this unusual space, we can affirm that the differential aspect of this appropriation is its bottom-up nature. Here we have the development of a community that became protective of its environmental aspects and that keeps actively participating in the construction of urban space, proving that they are able to modify a reality marked by scarcity and poverty and turn it into a picture of potency and hope. This initiative has also contributed to the definition of a new concept of urban park, based on community involvement. This definition has been adopted as a new model by the local bankrupt municipality that does not have public funds to invest and create new public spaces. In the contemporary world of neoliberal policies, where the State plays a gradually smaller role, self-built projects become increasingly interesting for cities like Rio de Janeiro.

The Potential of the Viaduct: The Madureira Case

On the other side of the city, the peripheral neighbourhood of Madureira, located in the North Zone, has approximately 50,000 inhabitants⁷ and stands out as the second largest commercial and economic district of Rio de Janeiro. It is also a reference for popular culture as it is the home of three of the most important Carioca samba schools: Tradição, Portela and Império Serrano. Madureira is also home to the Jongo da Serrinha Cultural Group, which aims at preserving a very specific African-base rhythm; to the Madureira Market – a vast and traditional commercial centre; and to a new linear park⁸, designed by a large architecture office after the compression of a high voltage line that cuts the region.



Figure 5 A basketball game under a section of a viaduct at the Madureira Park. Author, 2016.

⁷ According to the 2010 demographic census.

⁸ The Madureira Park (Parque de Madureira) was opened in 2012. It has an area of around 100,000 m², resulting from the compacting of 4.7 km of power lines of the Rio energy company Light. The space contains sports courts, skating rinks, playgrounds and an amphitheater, among other facilities. More information available at: <<http://www.light.com.br/grupo-light/Instituto-Light/parque-madureira.aspx>>. Accessed on: April 02nd, 2015.

Despite the recent attention given to the Madureira Park and its related projects, a different, innovative and original initiative has been gaining ground as part of the city's cultural agenda: a party under the Negrão de Lima viaduct.

Constructed in 1958, this viaduct - an enormous structure built in reinforced concrete – was part of the urban policies of the time, which sought solutions to the problems of population growth and expansion towards the North Zone of the city (Abreu, 2006). The structure covered an extensive area of public space and, for decades, it functioned as a parking lot for cars during the day and as improvised shelter for street dwellers at night. That was until in the 1990s, when the site was chosen by a group of street vendors to house a project called "Charme on the Street" (Takaki & Coelho, 2008: 132), which focused on the musical rhythm known as "charme".⁹

The idea of using the area under the viaduct came about due to financial difficulties in dealing with the rents of "formal" spaces in the neighbourhood coupled with the belief that no one could claim ownership over the new chosen place. The tactic of occupying a dark space, hidden and originally unimaginable as a cultural space was successful and, in a short time, the area began to house multiple activities connected to dance and music during the weekends. Still in the 1990s, the initiative was recognized by the state government, having its name changed to the "Rio Charme Project" (Takaki & Coelho, 2008). In 2000, a new law officially instituted the "Rio-Charme Cultural Space", authorizing the development of all sorts of permanent cultural activities to take place under the viaduct. In the following years, other laws and proposed bills led to the inclusion of hip hop related projects and to a new name. Between 2003 and 2004, Bill 1661/2003 and Law 3888/2004 of 12/29/2004 led to the transformation of the name of the space, so that its designation also included activities related to the hip hop movement. Today, the official name of the space is "Rio Hip-Hop Charme Cultural Space", but it remains better known as the home of the "Charme Party of Madureira".¹⁰ In 2013, the local municipality recognized the rhythm as part of the cultural heritage of the city, highlighting it as:

[...] a genuine Carioca invention, [considering] its intertwining with soul, funk and rhythm 'n blues of North-American origin; in the same way as choro, samba and bossa nova, constituting the sophisticated and broad expressions of the American continent, where the city of Rio de Janeiro is a unique locus of the musicality of black culture (Municipal Decree 36803/2013).

The new status brought recognition, but it also meant replacing free admissions with charging for entrance. There was also an intensification of the commercial activities taking place during the event i.e., food and drinks stalls, commercialization of CDs with the music being played and so on. Currently, the space under the viaduct remains closed during the weekdays, opening its doors on Saturday nights from 10pm or on special occasions. Despite the restricted working hours, the event has a huge impact on the spatial dynamics of the surrounding areas, especially on Saturdays, when it is surrounded by street vendors and tents. The viaduct becomes a meeting point, a hub of sociability, of cultural diffusion and of exhibition of life styles and behaviours linked to the local black culture.

⁹ *Charme* ("charm" in English) is a Brazilian rhythm that consists of a strand of R&B. It incorporates elements of the hip hop movement adapted to the Rio de Janeiro scene. According to DJ Michell - one of the creators of the rhythm - the term "charme" was coined between 1979 and 1980 to refer to slower-paced songs within R&B. For more information, see the map of culture of Rio de Janeiro, available at: <<http://mapadecultura.rj.gov.br/manchete/baile-charm-2/>>. Accessed on: March 15th, 2015.

¹⁰ We highlight that in Portuguese the word "ball" is used to refer to the *charme* event. However, we believe that term does not characterize the activity properly in English, so we choose to use the term "party", as in "dance party". The *charme* events are similar to open air nightclubs.

The “*Charme Party of Madureira*” is an alternative entertainment option for a specific public, gathering approximately two thousand people every week. They are mostly regular customers, who enjoy the Carioca aspects of African-American culture - from rap music to its blend with the local rhythms of *samba* and *pagode*. This very special mix attracts not only residents of Madureira, but also of the surrounding neighbourhoods, as well as of the larger metropolitan area of Rio de Janeiro (an even from outside of the city), even though there is no regular visibility of their activities in the wider press.

We point out that other activities occur periodically below other points of the Viaduct Negrão de Lima, which leads us to reflect on the interesting symbolic dispute of a space that, at first glance, does not carry the valuable attractions to the contemporary Carioca real estate market: it is not situated in a prime neighbourhood, it is not a waterfront area and it is surrounded by informal activities, traffic and intense noise. In spite of this, it configures a territory of immense cultural and collective value, loaded with meaning because it has been symbolically constructed by the population itself, who saw its potential and transformed this “urban gap” into an unusual space of culture.

Following the Example: The Maré and the City of God Cases

The Madureira example has served as an inspiration for other areas of the city, like the Maré Complex – a set of favelas in the North Zone with over 130 thousand inhabitants.¹¹ There, we find the Pontilhão Cultural (loosely translated as the “Cultural Point”), winner of the Deutsche Bank Urban Age Award¹² of 2013. Conceived by the Maré Collective, a group of musicians, producers and cultural activists, the Pontilhão is located under a viaduct-like area of the Yellow Line (*Linha Amarela*) – an important highway axis that cuts through the Complex.

The space under the viaduct was previously abandoned and used as a garbage dump. The group transformed it into an arena of events, artistic and sporting activities for young people by constructing a skating rink, a small football court and a multiuse space aimed at the realization of musical concerts and painting workshops (Rosa, 2013: 29). The space is managed in partnership with other projects, NGOs and facilities in the region. The involvement of different socio-cultural actors in this initiative consists of an important tactic. Not only is it a way to pursue the consolidation and continuity of the space, but it is also an attempt to bring together the very diverse communities that make up the Maré Complex, marked by constant confrontations between different local drug trafficking groups, which restrict the movement of residents in the region as a whole.

Although less well-known than the “*Charme Party of Madureira*”, the Pontilhão Cultural has the advantage of having free and varied activities and of being open during the week and at different times, thus constituting a true public space, accessible - both physically and economically - to the locals and open to the possibility of looseness, mentioned by Franck & Stevens (2007). It is also worth highlighting the enormous personal investments of both time and capital of those involved in this initiative, since there is no ongoing financial support to maintain it. The

¹¹ According to the 2010 demographic census.

¹² The award encourages creative initiatives and solutions aimed at improving the quality of life in contexts marked by urban problems. In 2013, the Pontilhão Cultural was chosen amongst 170 projects. It was contemplated with US\$ 20,000 (Rosa, 2013).

lighting of the area, for example, was provided and paid for by donations from the organizers themselves due to problems in the local public lighting system.¹³

This type of personal involvement is also present in the CDD Cultural Connection Space (*Espaço Conexão Cultural CDD*), another example of a cultural appropriation under the Yellow Line, but this time in the neighbourhood of City of God (*Cidade de Deus*). This community, derived from a social housing complex built in the context of a favela removal program in the 1960s, became internationally recognized as one of the most violent places in Rio de Janeiro after the release of the 2002 eponymous film directed by Fernando Meirelles and Kátia Lund. Since then, locals have tried to counter their negative image, emphasizing the character of the region as a potential pole of culture in the Carioca periphery. Hence, this loose space's efforts to showcase the cultural diversity of the neighbourhood.

Created in 2012 by young residents through a project entitled Youth Networks Agency (*Agência de Redes Para a Juventude*), the CDD Cultural Connection Space is located in a space known as the Popular Market Viaduct (*Viaduto do Mercado Popular*), where until recently there were about forty small shops. The closure of most of them, the decrease in commercial activities and the consequent degradation of the place attracted the attention of four residents, who, inspired by the Madureira example, decided to promote multiple cultural events giving a voice to local artists. One of their most successful initiatives was a small festival of theatrical and circus sketches of up to twenty minutes.¹⁴

Projects like the Pontilhão Cultural and the CDD Cultural Connection Space show us the enormous level of influence of the “*Charme Party of Madureira*” and, therefore, how small actions can have big effects in areas that lack cultural options.

Conclusions

The examples of Vidigal, Madureira, Maré and City of God in Rio de Janeiro are proofs of the importance of temporary uses and loose spaces for the contemporary cities of developing countries, especially when it comes to bottom-up initiatives focusing on the “unplanned” production of culture, art and leisure. They represent effective alternatives for the areas that are traditionally neglected by public policies, as well as for the artistic modalities that are not fully recognized as valid or representative of a sellable city image (such as the hip hop movement, for example). One of the greatest characteristics of these case studies is that, in addition to being unexpected and surprising, they reflect responses to real needs. They constitute answers presented by the population itself to the scarcity of cultural options in areas that are seen as “poor” or “secondary” by the rest of the city. Because they are created with few resources and in an improvised way, they present imperfections, but they are still unquestionable demonstrations of the immense creativity of these overlooked populations.

¹³ For more information, see the interview with the cultural producer Geisa Lino, available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=DbmLBSYfjbo>>. Accessed on: March 18th, 2015.

¹⁴ Information taken from an interview given by Carolina Meireles. In: *Espaço Conexão Cultural mostra a produção artística da Cidade de Deus*. *Globo Educação*, August 31st 2013. Available at: <<http://redeglobo.globo.com/globoeducacao/noticia/2013/08/espaco-conexao-cultural-mostra-producao-artistica-da-cidade-de-deus.html>>. Accessed: March 19th, 2015.

Moreover, these spatial appropriations give new life to public spaces, potentializing urban vitality, allowing people to relax, observe, celebrate and interact in parts of the city that have been historically neglected. These initiatives allow for the enjoyment of life beyond the increasing privatization of land, the commodification and sanitization of public spaces, instigating new ways of thinking about urban and cultural policies.

By awakening the potential of dormant, degraded, empty, hidden and peripheral places, these unusual appropriations encourage new ways of thinking and building the marginalized areas, contributing to the exercise of the right to participation and transformation of urban space.

References

- Abreu, M. de, (2006 [1987]). *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPP.
- Borde, A. L. P. (2004). Vazios Urbanos: Avaliação Histórica e Perspectivas Contemporâneas. *1990 a 2008: Dez Seminários de História da Cidade e do Urbanismo*, v. 08, n. 05.
- Certau, M. de (1994 [1980]), *A Invenção do Cotidiano. 1. Artes de Fazer. (L'Invention du Quotidien. 1: Arts de Faire)*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Faulhaber, L. & Azevedo, L. (2015). *SHM 2016: Remoções no Rio de Janeiro Olímpico*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial.
- Franck, K. & Stevens, Q. (2007). Tying Down Loose Space. In *Loose Space: Possibilities and Diversity in Urban Life*. London/New York: Routledge, pp. 01-33.
- Hoff, M. (2016). Underneath Rails and Roads. *The City at Eye Level: Lessons for Street Plinths*, Amsterdam: Eburon.
- Jacobs, J. (2011 [1961]). *Morte e Vida de Grandes Cidades (The Death and Life of Great American Cities)*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Ribeiro, A. C. T. (2004). Oriente Negado. *Cadernos PPG-AU/FAUFBA - Territórios Urbanos e Políticas Culturais*, ano 2, número especial, Salvador, pp. 97-107.
- Rosa M. L. (Ed.) (2013). *Deutsche Bank Urban Age Award*. Rio de Janeiro: Alfred Herrhausen Society; LSE Cities (brochure).
- Seldin, C. (2017). *Imagens Urbanas e Resistências: Das Capitais de Cultura às Cidades Criativas*, Rio de Janeiro: Rio Books.

- Seldin, C. & Vaz, L. F. (2017). Transformações Espaciais através de Usos Temporários e Culturais no Rio de Janeiro: um Primeiro Ensaio. *Anais do XVII Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (ENANPUR)*, São Paulo, ANPUR/FAU-USP.
- Takaki, E. & Coelho G. (2008). A experiência da Ação Cultural Hip-Hop sob o Viaduto de Madureira no Rio de Janeiro. *Revista Risco*, São Paulo, EESC-USP, n. 08 (2), pp. 126-137.
- Vaz, L. F. & Seldin, C. (2016). From the Precarious to the Hybrid: The Case of the Maré Complex in Rio de Janeiro. In: Kosmala, K & Imas, M. (Ed.). *Precarious Spaces: The Arts, Social and Organizational Change*. Bristol/Chicago, Intellect, pp. 37-59.

O Porto noctívago: fragmentos de heterotopia

Nocturnal Porto: fragments of heterotopia

Cláudia Rodrigues | claudiambrodrigues@gmail.com
RECI/Independent research

Resumo

As heterotopias, introduzidas por Michel Foucault (1984), constituem uma *outra e/ou diferente* face da sociedade, quebram a linearidade, a uniformidade e a acomodação quotidianas, produzindo *outros e/ou diferentes* espaços e tempos. Exploram-se aqui as qualidades heterotópicas que injetam diversidade na cidade noctívaga, tomando como base a ritmografia urbana (Rodrigues, 2016), e como campo a cidade do Porto à noite.

A cidade noctívaga pode ser apresentada como um tempo e espaço de diferença e diversidade, em contracorrente com o tempo diurno, linear, laboral, economicista, normativo, hierárquico e hegemónico. A cidade noctívaga é escutada nos seus atributos de heterocronia e/ou heterotopia da própria cidade, assim como nas qualidades pública, festiva, disruptiva e emancipatória cujos fragmentos aqui se expõem. Porém, ao entrar no quotidiano, a cidade noctívaga, repleta de potencial emancipatório e heterotopiano, expõe-se à trivialização/controlo da diferença e diversidade, característica da sociedade pós-fordista.

Palavras-chave

heterotopia, ritmografia, cidade noctívaga, diferença, emancipação e controlo.

Abstract

The Heterotopies, introduced by Michel Foucault (1984), constitute another and/or different face of society. They break linearity, uniformity and everyday adjustments and produce others and/or different spaces and different times. Here I explore the heterotopic qualities that inject diversity in the Nocturnal City, using as a basis urban rhythmography (Rodrigues, 2016) with field work in the city of Porto by night.

The Nocturnal City can be presented as a time and space of difference and diversity; as opposed to day time as linear, laboral, economist, normative, hierarchical and hegemonic. The night city is *listened to* on its own heterochronian and heteropian attributes but also on its public, festive, disruptive, emancipatory qualities which the fragments expose. Yet, by entering everyday, the night city, full of emancipatory and heterotopic potential, exposes itself to post-fordist society characteristic like trivialisation/control of difference and diversity.

Key words

heterotopia, rhythmography, nocturnal city, difference, emancipation and control

«E a noite iluminava a noite»

R. BARTHES

Ritmografia da cidade noctívaga e heterotopia

A ritmografia urbana é introduzida e apresentada como uma possibilidade de abordagem e metodologia, crítica e rítmica, que toma como inspiração a ritmanálise (Lefebvre, 2008 [1992]), a crítica do quotidiano (Lefebvre, 2008 [1958]; 2008 [1961]); 2008 [1981]), a etnografia e fenomenologia. Na ritmografia que aqui se apresenta, usa-se como métodos principais a entrevista, o diário de campo e os ritmogramas. Dialecticamente, a ritmografia em cenários urbanos envolve uma escuta ondulatória entre a mobilização/imersão experiencial, sensorial e corporal e o afastamento reflexivo, analítico e conceptual. Pretende-se aceder aos ritmos - molares e moleculares; global e locais - da produção noctívaga da cidade - isto é, aceder à organização urbana/social, à experiência fenomenológica, aos ritmos urbanos e ao que o quotidiano revela e rebela (Rodrigues, 2016).

A cidade noctívaga - espaço-tempo de confluência e vivência do lúdico, festivo e boémio - é abordada dialeticamente, considerando a coexistência rítmica de forças e campos de produção neoliberais e de forças e campos de produção *pöéticos* e emancipatórios. A reprodução linear - neoliberal, hierárquica e alienante - e a *poësis* urbana - transformação, emancipação e crítica através do quotidiano - vibram e coabitam uma cidade noctívaga que, por sua vez, se afirma e é absorvida no quotidiano, acompanhando os ritmos de revitalização e requalificação dos centros urbanos característicos da cidade pós-industrial, da neoliberalização do espaço e do marketing urbano.

Regressa-se e retoma-se o centro do Porto, também, e particularmente, por influência e vigor do seu uso noturno; acolhe-se e promove-se a prática social de *sair à noite*. O ‘retorno’ ao centro da cidade – característico do desenvolvimento urbano da cidade europeia – ilumina, também, a sua face noctívaga; ‘revitalizam-se’, requalificam-se, com orientações e traços heterotópicos, os espaços e tempos de abandono e vazios urbanos. Diversos saberes e agendas olham, atualmente, para a cidade à noite que integra e adquire protagonismo no quotidiano e se apresenta como ‘apetecível’ dinâmica/prática social. A existência noctívaga da/na cidade é visível e viável, absorve o quotidiano e é por ele absorvida, tornando-se, dessa forma e dialeticamente, quer alvo de controlo, quer cenário de libertação.

Em síntese, os ritmos de produção da cidade noctívaga são dialéticos, compassados pela triangulação entre festa, lazer e boémia e pela produção urbana que ‘reconquista’ o centro e constrói o *party district*. No contexto da iluminação do lugar urbano noctívago e do centro da cidade, a ritmografia do Porto efetua-se tomando o *party district* - que se afirma no centro e Baixa da cidade do Porto na primeira década do século XXI - enquanto descritor rítmico e projetor/projeção da cidade (noctívaga).¹ O *party district* é, em síntese, um território simbólico e material, que territorializa a noite e a escuridão na cidade e a sua zona central, transformando-a na compilação de diferentes e diversas práticas, lugares, culturas, cenas e personagens urbanas.

¹ Este artigo parte do doutoramento “A Cidade Noctívaga: Ritmografia Urbana de um Party District na Cidade do Porto” (2016), realizado na FEUC/CES e apoiado pela FCT.

As ritmicidades – expressão e experiência de macro e microprodução urbana (Rodrigues, 2013) – traduzem vibrações heterotopianas captadas na ritmografia da cidade noctívaga. A diversidade e diferença de identidades, culturas, cenas musicais, práticas noctívagas, modos de vida e afirmações, assim como a diferença de lugares e de momentos de contacto social e intersubjetividade, ajudam a iluminar os atributos heterotopianos da cidade noctívaga.

A heterotopia, e os ritmos liminares que também a compõem, refere-se, na sua origem e essência, à vivência de tempos e lugares antieconómicos. “Heterotopia caters to an anti-economical time: the time of sacrifice, gift, play and squanders” (Dehaene e De Cauter, 2008, p. 98). Abordada enquanto heterotopia, repleta de espaços-tempos heterotopianos, a cidade noctívaga contraria e interrompe o tempo diurno, normativo, tradicional e hegemónico – sendo assim consonante com atributos heterotopianos apresentados por Michel Foucault (1984).

Na sua natureza, a cidade noctívaga cria-se num tempo antieconómico e de experiência/vivência alternativa e inesperada dos espaços e dos tempos, podendo configurar-se como heterotopia. O *outro* do político, o *outro* do económico que caracteriza a heterotopia (De Cauter & Dehaene, 2008), vibra na cidade noctívaga. A heterotopia é um espaço neutral, à parte da sociedade ‘normativa’. Os lugares e momentos heterotópicos são outros espaços, outros tempos em que se podem representar, inverter e contestar ‘real sites’ (Foucault, 1984) e que envolvem diferença, diversidade e usos contra-hegemónicos de tempo e espaço. Na polirritmia da cidade noctívaga, experienciam-se e expressam-se usos inesperados da cidade e dos seus lugares.

A cidade noctívaga é lugar de resistência e de desenvolvimento de culturas com práticas e estilos de vida alternativos que rejeitam e invertem valores, práticas culturais e relações de poder dominantes.

A conceção original de heterotopia baseia-se na dialética entre a norma/desvio que se triangulam na diferença. As heterotopias da diferença envolvem uma multiplicidade de espaços e populações que mudam (Cenzatti, 2008). Neste sentido, as heterotopias relacionam-se intimamente com os ritmos liminares que desafiam e transgridem a ordem social (urbana), sendo a cidade noctívaga lugar de expressão de situações liminares, lugar de evasão e lugar de contestação de normas e convenções. Assim, a vida noturna, para além de promover a experiência de heterotopia, é uma zona liminar (Lovatt & O’Connor, 1995); os espaços noctívagos da festa, da rua são tradicionalmente lugares de liminaridade.

Atualmente as heterotopias já não estão confinadas aos clássicos e ‘monumentais’ ‘outros espaços’ de diferença - espaços para o desvio que Michel Foucault introduz - e já não são imóveis ou imutáveis. Na sociedade pós-moderna, na cidade pós-industrial, as heterotopias deslocam-se do *locus* monumental e institucional total foucaudiano, disseminam-se pela cidade e imbricam-se na dialética da produção espacial neoliberal. Também na cidade noctívaga se acrescenta, às heterotopias (clássicas) do desvio, as heterotopias da diferença difundidas no espaço urbano. Na sociedade pós-fordista, em que o ‘elogio da diferença’ é valorizado, as heterotopias estão presentes no dia-a-dia, podendo, inclusivamente, ser instrumentalizadas e apropriadas pela linearidade do quotidiano ao invés de invisibilizadas, afastadas, sitiadas. A heterotopia adquire um relevo na sociedade pós-civil,

no contexto de uma vida pública ‘económica’, ela reaparece como estratégia de demanda de espaços de alteridade (Dehaene & De Caeter, 2008).

A produção de diferença, e de espaços e tempos de diferença, constituem processos característicos da noite na cidade que afetam ritmicidades e estimulam o comunitário, alternativo e emancipatório. Porém, *nem tudo o que parece heterotopia o é*, raramente, e em consonância com a produção social atual, ela existe em absoluto e em permanência. Considera-se a produção de espaço apresentada por Henri Lefebvre (1991 [1974]), que contempla a dialética entre a reprodução urbana e *poësis* urbana, entre a hegemonia da neoliberalização e as heterotopias e liminaridades noctívagas. O espaço-tempo de diferença é contestatário ao mesmo tempo que é controlado e gerido por forças do capitalismo neoliberal.

Os momentos e lugares heterotopianos, ‘outros lugares’, espaços e tempos de rutura e de diferença, podem transformar-se subtilmente em lugares de uma trivializada e minimizada diferença (Nunes, 1996) e de uma contestação permitida (Bakhtin, 1984 [1936]). Pode considerar-se que, macro socialmente, estes lugares se tornam espaços e tempos de ‘indiferença’, linearidade e hierarquia (Rodrigues, 2016). São espaços e tempos situados entre a heterotopia e o espetáculo (Roberts & Eldrige, 2009), orquestrando, também, os ritmos da cidade noctívaga.

Tal como a heterotopia, que pode ser concedida, minimizada e trivializada, também determinados estados liminares de libertação e transformação são concedidos, reproduzindo uma ordem social/urbana, colocando-se ao serviço da gestão, domesticação, governância e controlo social, numa *participação periférica legitimada* (Lave & Wenger, 1991 *apud* Cabral, 2000).

Não obstante, são diversos os planos heurísticos da heterotopia, insurgentes e emancipatórios que cadenciam a cidade noctívaga, destacando-se e apresentando, neste artigo, breves fragmentos sobre os ritmos públicos, festivos, musicais, os ritmos de alteração de estado de consciência e os ritmos de emancipação do género, das orientações e das sexualidades.

Heterotopia nos espaços e nos tempos noctívagos

Na cidade noctívaga reverberam momentos e lugares heterotopianos que se esgueiram à programação hegemónica e rompem com a linearidade quotidiana amplificando, desta forma, a diversidade, a diferença e a resiliência urbanas. Para além de lugar de potencialidade transgressiva da ordem diurna, a noite acolhe lugares de alternativa social, política e artística, instigando, assim, a mudança e emancipação sociais.

A vivência e experiência noctívaga da cidade constitui, desde logo, uma heterotopia e uma heterocronia, uma contraversão quer do quotidiano linear, quer do ritmo circadiano. Estar ativo à noite é viver contracorrente, num tempo que contraria os ritmos biológicos e inverte o ciclo do sono. Aliás, as heterotopias são frequentemente relacionadas com descontinuidades temporais, com heterocronias (Foucault, 1984).

Por outro lado, grande parte das heterotopias baseia-se na ideia de sociedade no seu sentido original de clube, de associação com interesses comuns; os espaços heterotopianos são necessariamente partilhados, comunitários e coletivos (De Cauter & Dehaene, 2008). As heterotopias são oportunidades de confronto, contestação e negociação entre grupos que flutuam entre a aceitação e contradição manifestando-se fisicamente na flutuação entre a invisibilidade e o reconhecimento (Cenzatti, 2008). Neste sentido, a cidade noctívaga, os seus lugares e momentos possuem, desde logo, uma qualidade e potenciais heterotopianos.

O Porto noctívago, é, por si só, uma heterocronia e heterotopia da própria cidade e é ritmado por uma constelação de lugares heterotopianos e de heterocronias. Na ritmografia deambula-se por vários momentos e espaços de diferença. Lugares noctívagos improváveis e inesperados, mais ou menos temporários facilitam e promovem contestações e emancipações sociais/urbanas. A noite revela diversos momentos e espaços-tempos com qualidades heterotopianas – festivos, públicos e contestatários.

Porém, reforce-se que, também neste contexto a cidade noctívaga, na sua dialética, é lugar tanto da linearidade, conformismo e resignação, como da novidade, contracultura e inconformismo. À noite vive-se *ao contrário* do dia, desafiam-se os ritmos laborais, económicos e biológicos. A cidade noctívaga contraria o tempo diurno, lugar do trabalho e do tempo linear. O tempo normativo do trabalho que o quotidiano contempla é invertido (embora seja igualmente reproduzido) na saída noturna.

...E tem a ver com isso, as pessoas querem-se libertar, querem conversar, querem, tipo, ter uma conversa interessante, que não têm durante o dia de trabalho. Não podem conversar, se calhar, não falam com ninguém, não é?!... E à noite, procuram conversar, beber uns copos e libertarem-se um pouco... E a noite, na noite, quando o sol se põe, é isso que potencia, quase já está dentro de nós, não é?!... <Miguel Seabra>

Vive-se, de noite, um tempo mais pessoal e impreciso do que o dia (Nahoum-Grappe & Tsikounas, 1997): “le jour est (encore) le plus souvent marqué par le travail social, et la nuit gommée par le sommeil” (idem, ibidem, p. 6).

... é um tempo diferente, não é?! O tempo da vida noturna é um outro tempo... temos outra disponibilidade, principalmente... A noite tem esse lado que tem piada, tem até alguma magia...O tempo da vida noturna é um outro tempo, em que nos vestimos doutra forma e temos outra disponibilidade, não é?! depois ainda há os ingredientes todos que, que potenciam esse passanço, essa ida para o lado de lá, e isso é muito giro... <Pedro Aparício>

Pode dizer-se que a cidade noctívaga viabiliza sociabilidades heterogéneas, intersubjetividade e contato com a diferença, o que, como Ben Highmore (2002) afirma ao abordar a festividade *rabelesiana*, o festival popular, cria um momento de possibilidade heteropiana numa realidade distopiana.

Os espaços heterotópicos são efémeros, desaparecem quando as relações sociais que os produzem acabam (Cenzatti, 2008), podendo considerar-se que a própria cidade noctívaga desaparece, suspende-se se e quando as relações sociais que a produzem acabam.

Na cidade noctívaga geram-se lugares e momentos de diferença, de alteridade em que se rompem dicotomias entre o sagrado e o profano, entre o normativo e o desviante, entre o económico e o comunitário, entre o dia e a noite, entre o trabalho e o lúdico.

Espaços normativos transformam-se em heterotopia na produção da cidade noctívaga, desconstroem-se usos de espaços e tempos: um mosteiro que acolhe uma festa de música eletrónica, uma papelaria que se transforma em bar, uma estação de metro que é lugar de *clubbing*, umas galerias comerciais que se transformam em discoteca, um coreto que acolhe concertos de rock...

‘4 minis e 4 sandes de presunto’ ou *Heterotopia na Mercearia*

Abril, +- 03.00 horas

- ‘vamos às Galerias (Paris) comer qualquer coisa e depois vemos onde vamos... há lá um café que agora abre de noite e tem rissóis e assim...’

- ‘e a multidão?’

- ‘é logo no início, não temos que atravessar a multidão’...

- Xii...

O tal café-confeitaria com comida tem à entrada grupos de pessoas compactos, assim como todos os estabelecimentos até ao fim da rua, preenchendo-a, constelações de pessoas, constelações de grupos desenham e densificam o uso da rua.

Afinal o café do outro lado da rua também já abre de noite... mas também tem muita gente...

- ‘já sei! Vamos ali à mercearia que tem umas boas sandes de presunto e minis

- ‘a esta hora?!’

Durante o dia é a mercearia tradicional portuguesa com uma montra adornada pelos garrações de 5 litros, pelos bacalhaus pendurados, as caixas de fruta e legumes no passeio... Lá dentro, um espaço exíguo com prateleiras que exibem uma panóplia de produtos...

Um senhor bem-disposto atende no balcão improvisado de noite e que serve de barreira para o interior da mercearia onde um outro senhor fatia presunto diretamente da perna, embala em pequenos sacos plásticos e agrafa, repete a tarefa e vai trocando palavras com o senhor que atende... ambiente de boa disposição... e trabalho... e diversão... convívio ameno...

- São 4 sandes de presunto e 4 minis

- Com ou sem queijo? Quantas minis?

<Nota de Terreno>

Por sua vez, e entrando já na rua, os elementos morfológicos da cidade e do edificado (ruas, praças, soleiras, escadas, etc.), assim como o seu mobiliário e estatuária, são apropriados de uma forma alternativa e inesperada que não se verifica durante o dia.

Em síntese, na cidade noctívaga instigam-se usos inesperados de espaços e de tempos, dinamizam-se de espaços esquecidos, reavivam-se usos sociais, comunais e grupais, estabelecem-se contactos e partilhas entre diferentes personagens urbanas. Por via da heterotopia, o espaço urbano torna-se mais urbano...

Ritmos da rua e do espaço público: alteridade e intersubjectividade

Na polirrítmica e caleidoscópica cidade noctívaga, desenvolvem-se *cenar*s, culturas, práticas, identidades e lugares diferentes e diversos. A rua – e o seu uso progressivamente mais absorvente da saída e cada vez mais prolongado

na noite - é lugar de heterotopia, constitui um uso inesperado de um espaço, num tempo inesperado. Diferentes gerações e idades, diferentes culturas e diferentes grupos, contactam e confrontam-se na cidade noctívaga, em particular e quase inevitavelmente, na rua.

A rua reúne predicados contra-hegemónicos quer da boémia, quer da festa, quer do lúdico, quer, ainda, da noturnidade e pode ser considerada como campo de cultivo e génese de liminaridade, de heterotopia, de contestação, de afirmação social, de conflituosidade, de intersubjetividade e de comunidade, fazendo transparecer e viabilizar diversidades e alteridades urbanas. Por sua vez, sublinhe-se que andar/estar na rua à noite cria espaço público e coloca a itinerância/errância urbana no campo da heterotopia. Para além dos espaços contíguos aos lugares noctívagos quotidianos (cafés, bares, clubs, etc.), uma diversidade de espetáculos e eventos, nomeadamente festivais de artes plásticas e de música, convidam a personagem urbana a passear-se entre espaços, na rua, a deambular entre o interior e exterior da cidade.

A heterotopia enverga atributos de público, de comunal. O espaço público está originalmente associado à ideia de *agora*: "... uma espécie de club informal onde, caso se esperasse o tempo suficiente, encontrar-se-iam os amigos e companheiros" (Mumford, 2004 [1961], p. 168). As sociabilidades noctívagas rebalanceiam esfera pública e privada, descobrem e apropriam-se da rua, criam o espaço público, expõem a rua e expõem-se na rua.

A rua é aqui abordada enquanto espaço aberto na sua fisicalidade, isto é, o espaço acessível, onde se anda, se passeia e se está. Para Quentin Stevens, "urban public space provides a special realm for play" (2007, p. 25), sendo o *play*, simultaneamente, produto/ processo da vida quotidiana e contradição desse mesmo produto/processo, isto é, seu produtor.

Assiste-se, no *party district*, a um uso alternativo, diferente e contra-hegemónico da rua, para beber, conviver, dançar, brincar e gozar. A rua à noite é lugar de contacto e confronto com a diversidade, lugar de mudança, lugar de incerteza. Durante o dia ruas e praças são usadas velozmente, à noite transformam-se em lugares de paragem, passagem e passeio, lugares de sociabilização e troca. O uso e apropriação dos elementos morfológicos e sociais da rua configuram diferentes relações sócio-espaciais e diferentes relações espaço-culturais.

Por outro lado, saliente-se, no contexto de rua, a resiliência, a criatividade e a desigualdade que o *party district* informal envolve, e que modulam o debate sobre a desordem social da/na cidade noctívaga. A rua é lugar exímio de desenvolvimento da cidade noctívaga informal: a disseminação da venda informal na rua de bebidas e de comidas, o pequeno tráfico de drogas, com destaque para o haxixe, a prática de arrumar carros, etc. Sublinhe-se a venda de bebidas e comida, transportadas de carro, a pé, à cabeça; estes bens noctívagos essenciais e a sua venda criam 'outros lugares', em esquinas, soleiras, passeios... São espaços, práticas e personagens urbanas que rapidamente são responsabilizados pelo incómodo público e regulados, levantando, assim, a questão do direito à cidade e à rua.

A rua é fundamental na conquista e demanda da cidade, no entanto, o espaço público nunca foi democrático. *Populações descartáveis* (Santos, 2006, p. 382), *populações excedentes* (Davis, 2004), usam as ruas do *party district* como abrigo e como expediente, evocando as heterotopias do desvio. São personagens urbanas

invisibilizadas, que não convém atrair, mas antes excluir da paisagem urbana, por vezes, em processos indignos, repressivos e violentos. Uma cidade informal entra em conflito com a cidade formal e normativa, sendo por esta ofuscada, controlada e regulada. Assim, reforça-se que a cidade noctívaga reflete e projeta a organização social, reproduzindo-a, visibilizando e apoiando personagens social e urbanamente ‘desejáveis’ e invisibilizando e repelindo as personagens social e urbanamente ‘excedentes’.

Saída do *Armazém do Chá* numa noite de calor ... de um lado da rua os boémios tardios que passam, estacionam nos passeios, bebem, conversam, fumam, riem... Do outro lado, 4 pessoas sem abrigo dormem! Como é que eles conseguem dormir? e o direito ao descanso, o direito a morar na cidade? O direito à euforia do outro lado da rua, há uma linha abissal entre os dois lados da rua, a alegria de um lado só é possível a partir da invisibilização, com o estado de consciência mais ou menos alterado, do outro lado, da naturalização do sofrimento humano. De noite na Cidade a exclusão parece ser bem clara, às claras e, no entanto, não se vê (...) espécie de pensamento mágico “não olho, não me interessa, não existe”...
<Nota de Terreno>

Em síntese, a rua inscreve-se tanto no quotidiano inovador, como no quotidiano alienante da cidade noctívaga, no registo do espetáculo e das desigualdades urbanas que desconstrói a ideia de espaço público que, assim, mais parece uma ilusão de ótica (neo)capitalista, um simulacro que cria também a ilusão de diferença, de participação e que concede e reproduz alguns registos de liminaridade e heterotopia.

Ritmos musicais e festivos

A festa é elemento fulcral da revolução lefebvriana, juntamente com a reforma e revolução sexual e a revolução urbana (Lefebvre, 2003 [1970]). Música e a dança são indispensáveis na cidade noctívaga, na festa, no bar, na rua, no café e no club; formam campos de vibração e constituem o veículo de experiências de exacerbação e celebração corporal, performativa, sensitiva e cinestésica. A festa e a música e dança que a compõem, envolve estimulação sensorial, folia, excesso, *flirt*, prazer, inconformismo, desejo, ritual, corporeidade, libertação e riso.

A dança constitui “the basic ‘kinetic feel’ or ‘energy shape’ of the music” (Krumhansl & Schenck, 1997 *apud* DeNora, 2000, p. 144). Todas as danças são ritmos; todos os ritmos são danças (Octávio Paz, 1956 *apud* Baptista, 2010). Dança e música ritmam e celebram a cidade, alimentando cinestésias, sensorialidades, coreografias culturais e diversidade.

A distância social, conformidade e reserva, relações sociais velozes e frias, são revertidos através da música e dança; desconstroem-se normas e costumes dos espaços ‘civilizados’ da vida quotidiana (Skelton & Valentine, 1998).

Por outro lado, e como já aqui indiciado, a noite, tempo cíclico marginalizado durante anos, pode trazer benefícios políticos e de conhecimento já que revela e explora aspetos invisibilizados e estratégias de resistência e transgressão, como sejam os casos da cultura gay, do *jazz* e *blues* (Palmer, 2000).

A dança é também lugar de contestação: “dance culture has almost always been resistant to the cultural-political domination of Puritanism; a culture of collective hedonism could hardly be anything else” (Gilbert & Pearson, 1999, p. 156). A dança revela o seu potencial e papel contestatário no movimento *jazz* nos anos 50; no movimento *hippie* nos anos 60; no movimento *rastafari*, no movimento da música de dança eletrónica, no movimento *rave*, na ideologia PLUR, nas *free parties*, no *clubbing*, etc...

A cidade noctívaga é ritmada por um rizoma de culturas musicais e urbanas, de modos de vida, de personagens e de lugares. A diversidade e a mistura de produção e fruição dos cenários musicais e performativos que conjugam diferentes sonoplastias, coreografias e cenografias, modulam a cidade noctívaga. Observa-se uma difusão e solidificação das *cenais* musicais, festivas e noctívagas, o que contribui para a identificação, disseminação e afirmação/libertação de identidades, assim como para o desenvolvimento de identidades, grupos, culturas e clubes.

A ritmografia acompanha a diversificação de culturas musicais, do popular ao erudito, do *mainstream* ao *underground*. *Karaoke*, *kizomba*, *rock*, *house*, *jazz*, *dub*, *funk*, *hip-hop*, *drum & bass*, *trance*, *techno*, etc., festas de estudantes, festas latinas, festas africanas, festas de *fórró*, festas LGBT, festas *Erasmus*, festas *queer* e também uma festividade popular cíclica, injetam polirritmia e diversidade no *party district* e na prática social da saída noturna. Neste contexto, e seguindo a advertência de Rupa Huq (2006), deve evitar-se, no estudo das culturas urbanas, quer orientações para posições extremas românticas que enaltecem a agência subcultural, quer posições ofuscadas pelo impacto da estrutura.

‘O quê?, vais ao X, vais à festa X, aquilo é X..., aquilo é só X, a música é X...’ - Frases ouvidas recorrentemente quando entre os meus grupos de pares anunciava a minha retirada para um lugar fora do habitual, quase sempre desacompanhada... Para além da força do hábito, difícil de quebrar... Numa dialética entre o enraizamento e a exploração noctívaga, entre o estático e o deambulante, entre o espontâneo e o programado... Não obstante, a diversidade acontece, é inevitável quando se sai à noite... Parece que, depois de se encontrar um lugar, e apesar da diversidade e alguma curiosidade, a fidelização aos lugares, aos interesses ‘instalados’ é superior... A minha resposta costuma ser, ‘tenho o coração aberto à noite do Porto...’ <Nota de Terreno>

O *clubbing* – associado à partilha, à significação comunal de clube, pleno de atributos heterotópicos e públicos e impregnado de música de dança eletrónica – afirma-se e democratiza-se durante a ritmografia (2009-2014) enquanto prática social, festiva e noctívaga. O *clubbing* sai do registo alternativo e *underground* e entra no quotidiano da saída noturna e do *party district*.

O registo popular ritma, também, a cidade noctívaga quer através da festividade cíclica, quer na sua componente quotidiana de uso mais ou menos residual de cafés, associações, tascas e da rua. No que respeita à música e dança, as culturas populares, por exemplo, apesar de não conterem os atributos tipificados como *underground*, criam contra-hegemonia, criticam o quotidiano, cruzam sagrado e profano, emancipam-se e compassam o *party district* sazonalmente.

Festa de S. Roque da Vitória. Um lugar local! A resiliência da festa popular... As emergências, a desterritorialização e a territorialização. Entra-se na rua, a sensação de entrar noutro mundo, é outro campo sensorial... Ritmos de domesticidade, de bairro

residencial, que coexistem com ritmos públicos, de bairro festivo.

Aquela maneira de dançar característica dos bailes populares do Norte, 3X3... Pessoas sentadas nas soleiras, às janelas... O senhor simpático do pequeno tasco vende minis a 50 centimos... Panela de bifanas à porta. Mulheres dançam com mulheres, aliás, as mulheres dominam o terreiro da dança... sabem as letras de cor, acompanham os artistas da banda entusiasticamente... têm claramente *hits*, o Tony Carreira é o senhor!

Música, sinergia, ritmos... O embalo, o acolhimento, a pertença. E os ritmos, do romântico, brasileiro, kizomba...

Ouçó agora – 15 agosto, meia-noite - os foguetes que vêm da festa da Nsa. Senhora da Saúde de Arca D'Água, certamente... Há um meu 'querido mês de agosto' também na cidade... <Nota de Terreno>

Ritmidades alteradas

O uso de álcool - tal como de outras drogas (substâncias psicoativas) lícitas ou ilícitas – associa-se diferentemente aos modos de sair, constituindo também uma forma de afirmação, apresentação sociocultural, uma democratização e massificação, assim como um enobrecimento. O tipo de álcool que se bebe, o tipo de copo e a forma como se bebe, identifica e situa socialmente a personagem noctívaga.

No *party district* recria-se o *botellón* andaluz – com origem na contestação do consumo capitalista e como manifestação antieconómica (Baigorri *et al.*, 2004) – com atributos quer de liminaridade, quer de heterotopia. Por outro lado, as bebidas RTD – *ready to drink* - podem também ser encaradas como um modo contra-hegemónico de beber e de estar na cidade noctívaga, o que contraria os padrões estabelecidos pelas grandes e dominadoras indústrias e empresas que servem o *party district*. A *movida*, dinâmica que se verifica no *party district* e que é relacionada, genericamente, com o uso da rua e a itinerância entre espaços noctívagos, tem, por sua vez, origem em movimentos contra-hegemónicos, neste caso, de resistência cultural madrilense (Garcês, 2010). Estes movimentos revelam um espaço público noctívago conspirador, criador de rua, ao mesmo tempo que são alvo da gestão, uniformização e hierarquização urbana...

A publicidade ostensiva a marcas e empresas de bebidas dominantes, vestem a cidade noctívaga nas fachadas dos edifícios, no mobiliário urbano e nas paredes do *party district*, territorializando, assim, a paisagem noctívaga.

O uso de vinho a copo que durante muito tempo é associado a estabelecimentos como as tascas e casas de pasto, a homens, à classe trabalhadora e à boémia popular, tal como se observa relativamente ao uso de outras drogas, democratiza-se e é apropriado pela mulher.

No âmbito do uso de outras substâncias psicoativas, observa-se e é expressa pelos entrevistados (por auto e hétero referência) uma vulgarização do uso recreativo de canábis e a sua instalação no quotidiano noctívago, assim como o aumento da visibilidade de uso de cocaína, do uso de MDMA, de speed.

E claro, eu acho que a coca é clássica... Quer dizer, agora que começo a falar mais com pessoas que já andam aqui há uns anos e não sei o quê, acho que há coca desde sempre, embora eu nunca me tenha apercebido, como hoje em dia... E hoje em dia a coca democratizou-se completamente... <Miguel Flôr>

Verifica-se uma consciência da democratização dos consumos, da proliferação de novos consumos recreativos e da sua visibilidade, seguindo a tendência de flexibilização do mercado e de massificação de consumos.² O uso de substâncias psicoactivas é diferente e diverso no que diz respeito aos tipos de substância, aos usos e aos mercados de aquisição – como, por exemplo, o *mercado cinzento* (*web* e *deep web*), as *smart shops*, as *'legal highs'*, bem como toda uma panóplia de usos das chamadas novas substâncias psicoactivas. Observa-se uma flexibilização e libertação de limites de consciência potenciada, também, pela ambiência neo-fordista e pós-moderna.

Ritmos de afirmação e emancipação de género

A cidade noctívaga é transformadora e capaz de inverter convenções também em relação às questões de género, de libertação corpóreo-sexual, de orientação e de identidade sexual. A saída noturna é cúmplice da libertação, afirmação e difusão de sexualidades, identidades, orientações e géneros. Aliás, a música, a dança e as sexualidades, retroalimentam-se também através da liminaridade psicoativa abordada no fragmento anterior. A formação dos géneros feminino e masculino, enquanto construção social (Butler, 1990), tem também o contributo da cidade noctívaga, da festa e da boémia, que tanto desafiam e invertem essas construções, como as reproduzem e confirmam.

A mudança das paisagens noctívagas em que se observa maior presença de mulheres é uma orientação mais global da sociedade ocidental (Scruton & Talbot, 1989). Porém, esta mudança é lenta e ainda hoje complexa, persistindo os traços de dominância masculina. Sair à noite envolve, ainda, mais ou menos ostensivamente, uma instrumentalização da mulher, que atrai clientes atrás do balcão, que atrai clientes na *noite da mulher*, que é 'passe' para entrar nos espaços...

Na cidade noctívaga lugares e festas transpiram relações de poder cristalizadas entre géneros, representações/práticas sexistas do engate, etc. Na ritmografia observou-se persistência de uma *noite da mulher*, a manutenção de 'velhas' coreografias do assédio e posse, assim como a persistência da representação social da mulher trabalhadora noturna focada no seu papel de embelezamento e atratividade.

Assim, verifica-se uma resistência social à emancipação da mulher noctívaga e a manutenção de práticas e discursos sociais de domínio masculino que reproduzem e espelham, aliás, outros domínios sociais.

Porém, e novamente dialeticamente, as questões de género são fluídas, relações de poder e binaridades são contestadas na cidade noctívaga. As mulheres saem à noite e aderem a novos modos de beber, de estar, de conviver, de se expressar e de se afirmar. Por outro lado, esta emancipação social e urbana verifica-se não só na saída noturna mais passiva, como na saída noturna mais ativa, na sua produção direta. A afirmação da mulher como DJ, por exemplo, que começa a emergir no final do século passado, revela uma orientação para a libertação, para a emancipação social, urbana e noctívaga, bem como uma crítica do quotidiano.

² Refira-se a descriminalização dos consumos de substâncias psicoactivas no chamado modelo português das drogas (Lei 30/2000 de 29 de novembro).

Grllriot, que é, o conceito nasce na América, tem uma história engraçada por trás... Elas estão a implementar aqui no Porto, elas fizeram as primeiras no Plano B... Ainda bem, ainda bem, tipo, não tem que ser uma cena só masculina ... <Sandrine Dias>

A pista de dança, o *dancefloor*, sempre constituiu um lugar de libertação e expressão da mulher, recentemente, o uso da pista generaliza-se, também, ao homem, revelando uma emancipação expressiva masculina, observável na produção visual, na apresentação e na dança.

É, é curioso falares disso porque foi outra coisa que desde os anos 80 evoluiu imenso nos portugueses é... tanto, nos dois sexos, mas sobretudo no sexo masculino... A menina sempre foi mais rapidamente pá pista dar o seu pezinho de dança, mas nos anos 80, eu lembro-me que quando comecei a sair à noite, chegavas às discotecas e, tirando as meninas e um ou outro amigo bicha e pouco mais, ninguém, nenhum gajo ia para a pista dançar /ahahahah/ ficavam todos encostados pelos cantos e ao balcão assim do bar e não sei o quê, nenhum gajo dançava...

Hoje em dia tens uma multidão de portugueses que adoram dançar e pincham, e isso foi também uma mudança muito grande nos últimos anos... E eu acho que isto está tudo ligado, tem a ver com as mocas também, não é, há uma certa altura em que tu já não consegues ficar encostado no balcão... <Rodrigo Affreixo>

No domínio das emancipações e fluidez noctívaga entre géneros, identidades e sexualidades, termina-se sublinhando que sair à noite e a cidade constitui um campo para o processo de promoção e construção, difícil e lenta, de identidades *gay*, lésbica e de afirmação LGBTQ no espaço urbano/social. Os espaços e festas *gay*, GLS e *queer* configuram zonas expressão identitária e locais de sociabilidade permitida.

... esta coisa de sair tem muito a ver com a minha sexualidade, obviamente (...) o facto é que na noite, mais facilmente na noite, eu conseguia, eu conseguia essa afirmação... não é preciso muito, era uma coisa quase natural. <Miguel Flôr>

Por comparação, é claro que a afirmação homossexual feminina na cidade noctívaga se compassa mais lentamente do que a afirmação homossexual masculina.

... o que se nota é que há uma maior liberdade na parte sexual, não é... Portanto, as mulheres agora já se assumem muito como homossexuais, dantes eram mais os homens, agora nota-se um movimento muito grande homossexual feminino, já mais aberto... mas, isso continua também a ser uma minoria... <Becas>

Observa-se um aumento de espaços e festas GLS, *Queer*, LGBT assim como a expansão da presença e afirmação dos espaços, clubs e festas para a rua, para o espaço público, contribuindo para a dimensão heterotópica e emancipação urbanas.

Nota final

A cidade noctívaga, cada vez mais relevante no quotidiano e, por isso, mais exposta à regulação, mantém os seus atributos de heterotopia, contestação e emancipação urbana; ela é lugar e momento de diferença e acolhe lugares e momentos de diferença, de diversidade, de abertura social, de uso mais público da cidade, enfim, acolhe momentos de *gozo* da cidade.

No contexto neoliberal que ‘flexibiliza a diferença’ e no âmbito do projeto pós-moderno que tanto a exalta, como a trivializa, cultivam-se usos únicos, inesperados e diferentes do espaço e tempo urbanos.

Referências

- Baigorri, A.; Fernández, R.; & GIESyT (2004). *Botellón: Un conflicto posmoderno*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Bakhtin, M. (1984 [1936]). *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Baptista, P. (2010). *O Filósofo fantasma: Lúcio Pinheiro dos Santos*. Sintra: Zéfiro.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and subversion of identity*. Nova Iorque: Routledge.
- Cabral, J. P. (2000). A difusão do limiar: margens, hegemonias e contradições. *Análise Social*, 34 (153), 865-892.
- Cenzatti, M. (2008). Heterotopias of difference. In M. Dehaene & L. De Cauter (Eds.), *Heterotopia and the City: Public Space in a postcivil society*. Nova Iorque: Routledge (pp. 75-85).
- Davis, M. (2004). Planet of slums: Urban involution and the informal proletariat. *New Left Review*, 5-34.
- De Cauter, L. & Dehaene, M. (2008). The space of play: towards a general theory of heterotopia. In M. Dehaene & L. De Cauter (Eds.), *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*. Nova Iorque: Routledge (pp. 87-102).
- Dehaene, M. & De Cauter, L. (2008). *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*. Nova Iorque: Routledge.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: University Press.
- Foucault, M. (1984). Of Other Spaces, Heterotopias. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-49.
- Garcês, M. (2010). *(Re)membering the Madrid Movida: Life, death, and Legacy in the contemporary Corpus*. Minnesota: University of Minnesota.
- Gilbert, J. & Pearson, E. (1999). *Discographies. Dance music, culture and the politics of sound*. Londres: Routledge.
- Huq, R. (2006). *Beyond Subculture: Pop, youth and identity in a postcolonial world*, Nova Iorque: Routledge.

- Lefebvre, H. (1972). *Le droit à la ville* (suivi de) *Espace et politique*, Paris: Anthropos.
- Lefebvre, H. (1991 [1974]). *The Production of Space*. Londres: Blackwell Publishers.
- Lefebvre, H. (2003 [1970]). *The Urban Revolution*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Lefebvre, H. (2008 [1958]). *Critique of Everyday Life*. Nova Iorque: Verso.
- Lefebvre, H. (2008 [1961]). *Critique of Everyday Life. Foundations for a sociology of everyday*. Nova Iorque: Verso.
- Lefebvre, H. (2008 [1981]). *Critique of Everyday Life. From Modernity to Modernism*. Nova Iorque: Verso.
- Lefebvre, H. (2008 [1992]). Elements of Rhythmanalysis: An Introduction to the Understanding of Rhythms. In H. Lefebvre, *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. Londres: Continuum (pp. 1-70).
- Lovatt, A. & O'Connor, J. (1995). Cities and the night-time economy. *Planning Practice and Research*, 10(2), 127-133.
- Mumford, L. (2004 [1961]). *A Cidade na História: suas origens, desenvolvimentos e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Nahoum-Grappe, V. & Tsikounas, M. (1997). Présentation. La nuit.”, *Sociétés & Représentation, La nuit*, 4, 5-8.
- Nunes, J. (1996). Transição paradigmática. Pós-modernismo crítico e teoria social. *Oficina*, 81, 1-27.
- Palmer, B. D. (2000). *Cultures of Darkness: Night travels in the Histories of Transgression*. Nova Iorque: Montly Review Press.
- Roberts, M. & Eldrige, A. (2009). *Planning the night-time city*. Oxon: Routledge.
- Rodrigues, C. (2013). Night at the City, City at Night: Cosmopolitan and Colonization Rhythms in the Neo-Bohemian Inner Porto. In N. Duxbury; G. Moniz; & S. Gianluca (Eds.), *Rethinking Urban Inclusion. Spaces, Mobilizations, Interventions, CESContexto* (pp. 557-571).
- Rodrigues, C. (2016). *A Cidade Noctívaga: Ritmografia Urbana de um Party District na Cidade do Porto*: Coimbra: FEUC.
- Santos, B. (2006). *A Gramática do tempo: para uma nova cultura política*: Porto: Afrontamento.

Scraton, S. & Margaret, T. (1989). A response to 'Leisure, lifestyle and status: a pluralist framework for analysis', *Leisure Studies*, 8, 2, 155-158.

Skelton, T. & Valentine, G. (eds.) (1998). *Cool Places: Geographies of youth cultures*. Londres: Routledge.

Stevens, Q. (2007). *The Ludic City: Exploring the Potential of Public Spaces*. Londres: Routledge.

