

editorial
editorial

entrevista
interview

artigos submetidos
submitted papers

tapete
carpet

artigo nomads
nomads paper

projeto
project

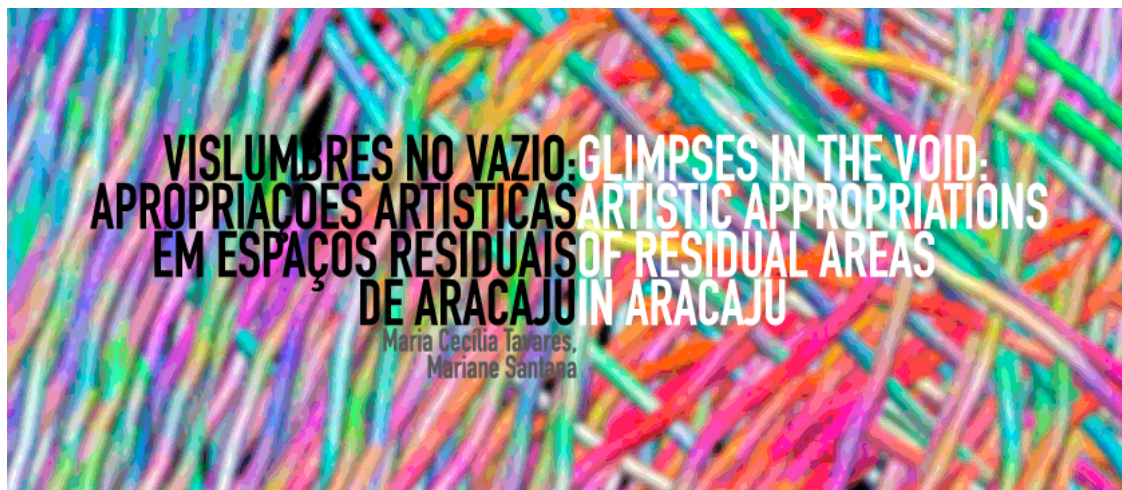
expediente
credits

próxima v!rus
next v!rus

V 14

issn 2175-974x | ano 2017 year

semestre 01 semester



Como citar esse texto: SILVA, A. L. S. V.; SOUSA, C. E. M.; FROTA, N. T. S. Metáforas de uma tecitura urbana: estudo de caso no bairro Serrinha, Fortaleza. *VIRUS*, São Carlos, n. 14, 2017. [online] Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus14/?sec=5&item=75&lang=pt>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.

Maria Cecília Pereira Tavares é arquiteta e urbanista, Doutora em Arquitetura e Urbanismo. Professora e Pesquisadora da Universidade Federal de Sergipe. Estuda o ensino de arquitetura na era da informação e urbanismo tático.

Mariane Cardoso de Santana é estudante do curso de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal de Sergipe. Estuda urbanismo, espaço público residual, arte urbana.

Resumo

Este artigo parte da premissa da cidade como espaço complexo, transdisciplinar e democrático, moldado por agentes variados, desde a atuação do poder público aos interesses privados que influenciam a atuação do arquiteto e urbanista, e considerando como agente fundamental o habitante da cidade. Para tanto, focalizamos a problematização do espaço público entendido como o espaço de manifestação das diversas formas de cidadania, espaço da coexistência e palco de conflitos econômicos e sociais. O artigo enfoca a atuação de coletivos artísticos que operam no resgate deste espaço negado pelo urbanismo neoliberal, importantes tradutores deste cenário hegemônico que nos é vendido. Assim, o objetivo deste artigo é analisar intervenções artísticas enquanto instrumentos urbanísticos de transformação do caráter de espaços residuais. Entende-se que esse cenário se apresenta como uma tendência mundial. Para realizar esta investigação, nos baseamos na análise de eventos produzidos na cidade de Aracaju (SE) tais como Sarau Debaixo, Clandestino, Batalha do Octógono e Som de Calçada, que têm tido um importante papel na ressignificação de espaços residuais da cidade.

Palavras-chave: Espaço residual; Espaço público; Arte urbana; Urbanismo; Aracaju

1 Introdução

É fundamental provocar a reflexão e a discussão sobre a questão do espaço público urbano e seu sentido político relacionado à democracia e à justiça social. Neste trabalho consideramos o espaço público como o lugar do exercício da democracia quando permite as diversas expressões cidadãs e a reivindicação nas decisões políticas. Segundo o geógrafo Edward Soja (2008) a territorialidade é um fenômeno cultural, multidimensional e coletivo e, portanto, o espaço público é constituído de espaços de produção que oportunizam a expressão da diferença. Assim, é preocupante a facilidade com que vêm sendo tratadas no cotidiano e nas nossas falas as diversas formas de recusa e medo dos espaços públicos. Em sociedades desiguais como a brasileira, torna-se imprescindível a existência de espaços públicos onde diferenças e conflitos se estabeleçam e se façam visíveis. De outro modo, teremos sempre uma democracia frágil. O espaço público, desse modo, encerra em si possibilidades transformadoras, há nele um potencial político que deve ser provocado.

Este artigo pretende demonstrar a capacidade transformadora das apropriações artísticas no espaço público e sua colaboração na constituição da cidade, mais especificamente na reversão de espaços públicos residuais. Tais ocupações, no entanto, apesar de promoverem vitalidade aos locais, ainda são cenários ignorados pela gestão urbana, sofrendo, muitas vezes, represálias. O presente trabalho apresenta a investigação acerca de quatro dessas formalizações existentes na cidade de Aracaju pelo seu importante papel na ocupação do espaço público e na democratização da arte, além de serem instrumentos em prol da transformação do caráter de espaços residuais.

Para tal, foram realizadas várias entrevistas com os organizadores, coletivos, bandas e grupos artísticos que atuam ou atuaram nos últimos anos no referido contexto de Aracaju, além da coleta de depoimentos de espectadores que participaram desses movimentos. As publicações em redes sociais – meio em que esses coletivos se organizam e são divulgados – também foram de fundamental importância para a análise dessa atuação.

2 A transformação do espaço público residual como área democrática

A possibilidade de transformação, segundo a geógrafa Ester Limonad (2005), depende de uma nova estratégia de planejamento e outra forma de construir a cidade. A autora faz referência ao manifesto lançado no Colóquio Internacional "El futuro de las ciudades", realizado em 2004 na cidade de Guadalajara e assinado por especialistas da área, entre eles os urbanistas catalães Jordi Borja e Oriol Bohigas. O manifesto investe contra a indústria imobiliária e a favor de um urbanismo que defenda os interesses públicos assim como o compromisso social e a ação comprometida por parte dos cidadãos.

Para os arquitetos Rogers e Gumuchdjian (2005), a cidade pós-industrial depende da participação civil, da criação de uma "cidadania criativa" para lidar com os problemas ignorados pelo setor público, que crie uma identidade, uma cultura urbana. Para que esta cultura urbana se manifeste são necessários ambientes densos e interativos, espaços públicos criativos, seguros e inclusivos que encorajem a interação.

Estes dois conceitos apresentados contrastam com a realidade das ações urbanísticas que insistem na produção de espaços vazios, desde tradicionais espaços públicos como praças e ruas comerciais esvaziados em horários determinados a espaços residuais do desenho urbano, terrenos vazios e subutilizados ou, ainda, espaços decorrentes da produção de grandes estruturas viárias e de políticas urbanas de zoneamento. Frutos de um planejamento desenvolvimentista, esses locais contradizem o objetivo do espaço público de dar suporte à vida em comum e geralmente constituem-se em áreas negligenciadas, que frequentemente representam locais inseguros e sem qualquer vitalidade.

Na intenção de que esses espaços vazios possam adquirir o status de lugar – ou seja, da "[...] concreta manifestação do habitar humano" (NORBERG-SCHULZ, 1998, p. 71) –, as ações colaborativas a partir de uma leitura sensível têm tido um papel fundamental como forma de resistência a esse urbanismo neoliberal. O meio de produção que parte do sensível utiliza a arte como uma ação política e trabalha na transgressão como uma forma de "perturbar" a imagem tranquilizadora do espaço público. Em suas ações, grupos e coletivos urbanos têm se manifestado com o objetivo de reivindicar suas cidades. Por vezes, é justamente no espaço residual, onde ocorre uma lacuna do controle do Estado e dos setores privados, que os moradores de classes menos abastadas ou ativistas sociais podem realmente ter voz. Ao mesmo tempo em que ativam seu papel cidadão, esses grupos realizam apropriações, ainda que temporárias, capazes de ressignificar esses locais.

É nesse sentido que pensamos a apropriação do espaço público como possibilitadora de ações de subversão, porque os usuários – os pobres urbanos – ao se apropriarem dos lugares podem conquistar diferentes âmbitos de luta, saindo do lugar para tentar se apropriar do espaço em escalas mais amplas (SOBARZO, 2006, p. 107).

Práticas temporárias, espontâneas e ativismos artísticos são passíveis de modificar situações urbanas e devem deixar de ser campos inexplorados pelo exercício da disciplina de arquitetura e urbanismo, como apontam Oswalt, Overmeyer e Misselwitz: "[...] será consistentemente necessário – precisamente por parte do planejamento – colocar em questão as formalizações existentes e submetê-las a uma análise desses processos que ocorrem fora das regras e das estruturas estabelecidas" (2012, p. 9, tradução nossa¹).

Historicamente, o afloramento desses processos está ligado ao surgimento de movimentos anti-globalização e à popularização do uso da internet. Já na década de 1990, ações políticas que se aproximavam do formato de festas ou intervenções artísticas emergiram em vários países, como as *Street Parties*, festas-protestos inicialmente realizadas em auto-estradas de Londres, promovidas pelo coletivo *Reclaim the Streets* com o objetivo de originar uma disputa do espaço público, que consideravam estar sendo cedido cada vez ao uso dos automóveis.

No entanto, a questão dos carros não encerra em si mesmo a problemática do desenho urbano, mas está contida em uma gama mais ampla de fatores e agentes modeladores do espaço. Nesse sentido, ao abordar espaços problemáticos da cidade, Ignasi de Solà-Morales refere-se aos *terrain vague* como

[...] lugares aparentemente esquecidos, onde parece predominar a memória do passado sobre o presente. São lugares obsoletos nos que somente certos valores residuais parecem se manter apesar de sua completa desafeição da atividade da cidade. São, em definitiva, lugares externos, estranhos, que ficam fora dos circuitos, das estruturas produtivas (SOLÀ-MORALES, 2002, s.p.).

No entanto, em sua abordagem, o espaço adquire, além do sentido de vazio, a acepção de livre, por representar redutos urbanos incontaminados pela vida contemporânea ao passo em que são indesejados pelos circuitos institucionais. Assim, tornam-se um corpo atraente para uma parcela da população – formada por artistas engajados, classes econômicas desprivilegiadas e os vizinhos do bairro:

*Os artistas, os vizinhos e os cidadãos desencantados da vida nervosa e imparável da grande cidade sentem-se profundamente contrariados [com as operações de renovação e reintegração urbana desses espaços]. Aqueles *terrain vague* parecem ser os melhores lugares da sua identidade, do seu encontro entre presente e passado, ao mesmo tempo que se apresentam como o único reduto incontaminado para exercer a liberdade individual ou a de pequenos grupos (SOLÀ-MORALES, 1996, p. 22-23, tradução nossa²).*

Nesse sentido, apesar de serem espaços estranhos às vivências cotidianas, que se revelam no imaginário popular como locais de insegurança e falta de infraestrutura, os espaços públicos residuais contêm um grande potencial de ocupação criativa. Como afirma Igor Guatelli em seu enfoque acerca dos entre-lugares (definidos como espaços de intervalo e fronteira, não possuindo limites e destinações bem definidos), "os espaços residuais aparentemente sem uso das cidades, as sobras, estariam sempre abertos ao constante processo de apropriações diversas" (GUATELLI, 2012, p. 22).

Assim, movimentos sociais e artísticos apropriam-se desses espaços, seja com o objetivo de reivindicar seu direito de cidadão, seu poderio sobre o espaço público e a rua, seja como uma opção de espaço para a realização de lazer ou de demonstrações artísticas. O espaço público adquire uma nova entonação, da mesma maneira que locais abandonados, *terrain vagues*, espaços residuais tornam-se um novo abrigo da exposição, da dança e da performance.

A partir dessa apropriação do espaço público, a arte contribui no processo de construção da cidade no momento em que cria tensões e questionamentos para o usuário urbano. O artista e os espectadores, ao interferirem no público, modificam as significações

O espaço público urbano é colocado na base da crítica da arte. [...] É o espaço mais verdadeiro para a vivência humana. Muda consciências. Muda o corpo. E a arte tem a capacidade de o mudar e de transformar o seu entendimento. À arte foi delegada a função de transmitir ferramentas ao público para o lançar na descoberta de novas percepções do mundo e do espaço do mundo (FERREIRA, 2009, p. 18).

vigentes, apropriando-se do espaço que lhes pertence por direito e embaralhando as funções estabelecidas. Trata-se, em sua essência, de uma atitude política que redefine estruturas instauradas pelo poder hegemônico e as subverte. Como afirma Mouffe:

[...] para entender o caráter político desses diversos ativismos artísticos devemos vê-los como intervenções contra hegemônicas cujo objetivo é ocupar o espaço público a fim de interromper a imagem suave que o capitalismo está tentando difundir, trazendo à tona seu caráter repressivo (MOUFFE, 2007, s.p., tradução nossa³).

A partir de tal aceção, as manifestações artísticas que ocorrem nos espaços de caráter público, inserindo-se nessa categoria os espaços residuais, são intermediadoras de relações de reapropriação do espaço pelo usuário. Criar um novo significado para determinado espaço ocorre a partir de uma nova percepção provocada por uma vivência singular, nunca antes associada às formas e dimensões de certo espaço urbano. Esse fator independe do tempo de efetivação da proposta artística, pois, quer efetivando-se com caráter temporário ou permanente, é a partir da construção de um novo significado na percepção do usuário que a intervenção artística transforma o lugar.

Assim, Aracaju – capital do estado de Sergipe – também está inserida nesse processo de resistência artística.

A descoberta do campo petrolífero em Carmópolis na década de 1960 e a instalação de uma sede da Petrobrás em Aracaju foram responsáveis pelas primeiras obras de expansão urbana na cidade. A década de 1980 é um marco desta expansão: "com o aterro dos manguezais existentes na foz dos rios Sergipe e Poxim, criando-se um novo bairro, a Coroa do Meio, e a construção de uma ponte sobre o rio Poxim, integrando o novo bairro à área da Praia 13 de Julho" (NASCIMENTO, 2010, s.p.). Assim, a cidade inicia esse ciclo com obras grandiosas de engenharia com a construção de pontes e viadutos que costumam os bairros e favorecem o transporte automobilístico.

[...] conduzido pela ação governamental [...] e também decorrente da intervenção do mercado da construção civil. A soma dessas estratégias configura um território disperso e fragmentado, a partir de eixos principais de acesso e de práticas como produção de condomínios horizontais fechados e conjuntos habitacionais populares distantes do centro principal [...]. (FRANÇA; REZENDE, 2010, p. 2).

Nesse contexto, a cidade vem sendo reivindicada pelos seus habitantes, grupos, coletivos e artistas que exigem o direito à cultura e à cidade, como pode ser visto no panfleto abaixo (Fig. 1), que contém o texto intitulado "Manifesto cultural-político em defesa da cultura e da cidade de Aracaju" e foi distribuído durante o aniversário da cidade no ano de 2015:

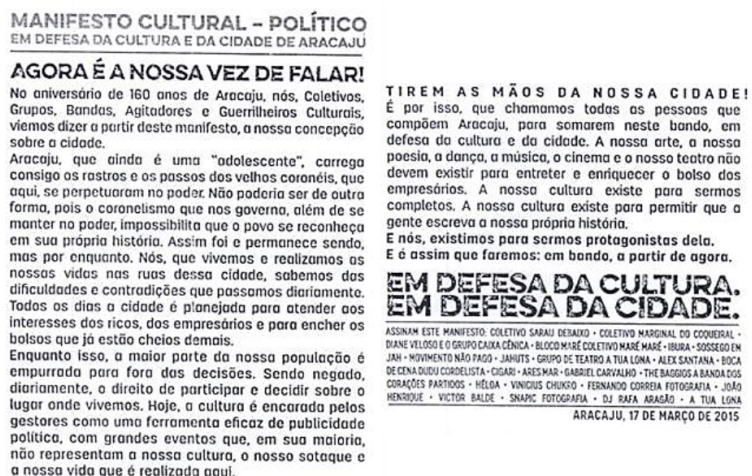


Fig. 1: Panfleto "Manifesto Cultural-Político em Defesa da Cultura e da Cidade de Aracaju". Fonte: Manifesto 2015, distribuído no aniversário da cidade.

Em Aracaju, manifestações artísticas como o Sarau Debaixo, o Som de Calçada, a Batalha do Octógono e o Clandestino têm um importante papel na apropriação do espaço residual urbano. Esses grupos suscitam uma participação ativa dos habitantes da cidade frente à subutilização do espaço público e transformam temporariamente o espaço, antes resquício, em lugar.

3 "Todo chão será palco, todo muro será mural, toda cidade será poesia"⁴

'Clandestino' é um evento organizado pela banda sergipana Renegades of Punk, são realizadas apresentações musicais itinerantes em diferentes espaços públicos da cidade, desde praças até baixios de viadutos. Os organizadores contam que começaram a realizar esses eventos em 2012, mas que essa não era uma ação inédita na cidade de Aracaju: "A proposta do Clandestino já existia há 20 anos, quando Punks mais antigos da cidade se reuniam, alugavam equipamentos, ocupavam as praças, puxavam a energia do poste e tocavam" (ALVES, 2012, s.p.). A partir da filosofia do faça-você-mesmo (DIY), o Clandestino propõe a ação direta promovida pelos usuários da cidade através de organizações autônomas que possam construir experiências de ocupação dos espaços públicos:

[...] a ideia de ocupar a cidade e re-significar espaços públicos veio no bojo. A gente sempre viu isso como um ponto positivo e algo político - como o evento é. É um "statement". A cidade é de tod@s [sic] e ocupar (principalmente) o centro e algumas praças e espaços esquecidos ou "invisíveis" acabou se tornando parte da proposta do evento. Que é itinerante por isso também (RODRIGUES, 2017, s.p.).

O surgimento de coletivos e intervenções na cidade de Aracaju aumentou, entretanto, a partir das Jornadas de Junho de 2013, quando uma parcela da população utilizava o espaço das ruas para protestar. Esse foi o caso do Sarau Debaixo, que surgiu em setembro de 2013. Todos os meses, na terceira terça-feira do mês, no baixio do Viaduto Jornalista Carvalho Déda⁵, acontecia um sarau artístico-cultural organizado pelo Coletivo Sarau Debaixo. Nas palavras de um integrante do grupo, Pedro Bomba:

[...] quando foi em junho de 2013, teve aquele processo das jornadas de junho, várias movimentações. E grande parte das manifestações terminavam ali debaixo do viaduto do D.I.A., do terminal D.I.A. E ali foi também o espaço onde teve alguns confrontos com a polícia, então esses confrontos, e a finalização dos atos, e os próprios atos serviram pra gente se conhecer [sic] (BOMBA, 2017, s.p.).

O referido Viaduto do D.I.A é um entroncamento recente na cidade de Aracaju, inaugurado em 2008 no bairro Inácio Barbosa, cuja justificativa para a construção foi “desafogar o trânsito na antiga rótula do DIA, entre as avenidas Adélia Franco e Tancredo Neves” (FRANÇA, 2016, p. 195), além de favorecer “a interligação entre áreas com funções comerciais, institucionais (bancos e secretarias) e culturais (Teatro Tobias Barreto e Centro de Convenções), bem como a atuação do mercado imobiliário, às margens da Avenida Adélia Franco e no bairro Jaboatiana” (FRANÇA, 2016, p. 197).

No entanto, o que se apresenta no baixio (conforme a Fig. 2) dessa grande obra é um terreno ocupado apenas por gramados e bolsões de estacionamento que permanecem, na maior parte dos dias, vazios. Constitui-se, nesse sentido, em um local inóspito à sociabilização, evitado pelo fluxo dos pedestres que identificam ali uma sensação de insegurança e desconforto.



Fig. 2: Baixio do Viaduto do D.I.A. Fonte: Acervo das autoras, 2017.

A intervenção do Sarau promovia um palco aberto para os artistas sergipanos neste local, tendo como impulsos a valorização da arte e da cultura para além dos setores privados e a ocupação do espaço público, remetendo a uma ação política de resistência dos artistas locais. O espaço residual do baixio do Viaduto do D.I.A foi transformado em um espaço artístico e em um espaço de disputa pelo direito à cidade:

Sabe, tem um grande espaço aqui onde podiam ter várias coisas, mas não tem gente, as pessoas estão nas casas, dentro de casa, e a cidade impondo mais prédio, e a cidade impondo uma estrutura muito privada da vida, né? Ao mesmo tempo, a televisão impondo a política do medo, então, 'vai, você tem que ficar em casa, cuidado, tranca a porta, não sei o quê, não fale com estranho, sabe? Então, ali era a gente fazendo assim: vamos dar um chute nisso e vamos virar tudo, vamos confiar nas pessoas, vamos fazer na rua e vamos confiar nas pessoas, sabe? [sic] (BOMBA, 2017, s.p.).

Através do gesto de ocupar e de se reapropriar desses locais com as intervenções artísticas, os coletivos promovem uma crítica ao atual modelo de cidade, que não privilegia os espaços de convívio e sociabilidade:

Pra cidade, eu acho que é essa possibilidade da gente poder ocupar e dizer que a cidade não é só esse modelo que está sendo construído de cidade: as casas com muros gigantes, te isolando do resto da cidade; os condomínios tendo tudo por dentro, condomínio já com academia, mercado, 'pra' que você não precise sair. Existem coisas que você pode aproveitar fora da casa, né? [sic] (TAVARES, 2017, s.p.).

Trata-se de transparecer aos cidadãos a capacidade que os mesmos têm de romperem com o *status quo*, mostrando a possibilidade de exploração dos espaços residuais e da ativação de vazios urbanos de forma alternativa através da arte. As intervenções têm em comum o intuito de funcionarem como impulsos para que ações semelhantes se propaguem na cidade. Uma expressão constantemente citada pelos organizadores do Sarau Debaixo, “a gente quer ser fãisca”, sintetizava tal objetivo a fim de que os usuários urbanos retomassem o espaço que é público de direito.

Porque a gente falava muito isso, utilizava até a palavra retomada, que é muito utilizada pelos povos indígenas, que é esse 'lance' [sic], assim, é você retornar, é o retorno à sua terra, é o retorno ao espaço que sempre foi seu. Então, nós estávamos retornando à rua, como espaço comum, estamos retomando o espaço comum, porque o que a cidade faz é expulsar a gente do espaço comum (BOMBA, 2017, s.p.).

É nesse sentido que o espaço residual e o usuário urbano reconhecem-se e identificam-se, ambos, como elementos renegados dentro dos processos desenvolvimentistas da cidade, como afirma Marcella Almeida, outra integrante do coletivo, acerca do espaço embaixo do viaduto: “aquelas estruturas rígidas de cimento caracterizam o nosso espaço divergente, o nosso espaço na luta de ressignificar uma cidade que se esqueceu de nós” (PRATA, 2015, s.p.).

Assim, a ocupação desses espaços promove uma resignificação de tais locais a partir da construção de narrativas iniciadas pela realização desses eventos, quando os habitantes têm um contato sensível e inesperado com um espaço que, antes de tais intervenções, permanecia indesejado e invisível. O encontro de pessoas, a troca de experiência, o confronto entre diferenças: tudo aquilo que deveria ser comum ao espaço público é resgatado no espaço residual.

Então, é isso, é um lugar que não era vivo, na minha perspectiva. É um lugar que não funcionava, não pulsava dentro da cidade, era um lugar frio e, a partir dessa perspectiva que você ocupa esse lugar, você abre ali uma espécie de buraco nele e inaugura ele de algum modo. Ele não foi inaugurado no dia da inauguração do viaduto (JONNES, 2017, s.p.).

Assim posto, Allan Jonnes, integrante do Coletivo Sarau Debaixo, explica a resignificação do baixo do viaduto após a realização dos saraus baseado na instauração de experiências incomuns dos habitantes naquele determinado espaço: “[...] tem alguma vivência nele que o tornou uma outra coisa para além de um viaduto e agora ele tem uma espécie de história, mesmo que seja bem curta, de algo que algum dia ocorreu ali e ‘ressignificou ele’ [sic], e agora vamos para outros lugares” (JONNES, 2017, s.p.).

De fato, após algumas edições do Sarau Debaixo, o baixo do Viaduto do D.I.A transmutou da condição de espaço residual, estranho aos circuitos produtivos da cidade, a um espaço atraente para a realização de outras intervenções artísticas. A continuidade do uso deste espaço pelo Coletivo durante mais de dois anos foi importante para que ele se tornasse um local oportuno para estas apropriações, como foi o caso da Batalha do Octógono.

A Batalha do Octógono consistiu em um concurso de MC’s que fazem parte da cena musical do rap no estado de Sergipe, organizado pelo Coletivo Delta Nove Rap Home, onde eram realizadas rodas de rima em que os rappers inscritos disputam a premiação. O evento, que possui cinco edições, realizou quatro delas no Viaduto do D.I.A com a intenção de perpetuar o uso do espaço enquanto um ponto de cultura e de divulgação da cena do hip hop e de incentivar a apropriação do espaço público.

Outros espaços públicos da cidade também foram resignificados dentro dessa proposta de intervenções artísticas. O Som de Calçada, como sugerido pelo próprio nome, iniciou-se em 2012 com a ocupação da calçada que margeia a praia da Cinelândia, no fim da Passarela dos Caranguejos, no bairro Atalaia. No começo, consistia apenas em um grupo de amigos que se reunia para tocar no local e, com o tempo, o evento cresceu e mais pessoas passaram a participar, de modo que a calçada não foi suficiente: ocupa-também parte de um grande estacionamento ao lado da calçada, como mostra a Figura 3.



Fig. 3: Som de Calçada. Fonte: Vicente Otávio, 2015.

Hoje, o Som de Calçada representa uma ação a favor das ocupações culturais e do direito à cidade, como aponta Luan Pinheiro, um dos fundadores do evento:

o mais importante, no meu ponto de vista, é a ocupação da cidade, dos espaços públicos. Porque pra mim não basta o governo ficar fazendo pracinha e virar ponto de venda de droga. Se a população utiliza e ocupa o espaço, o espaço automaticamente se torna menos perigoso. E nada melhor do que arte para se ocupar um lugar. [sic] (PINHEIRO, 2017, s.p.).

É interessante observar que, na percepção dos espectadores que participaram de pelo menos um dos eventos citados, as falas convergem para um estranhamento positivo: a descoberta de um ambiente vivo e ativo em um espaço que antes encaravam como vazio e inóspito, como conta o arquiteto e morador de Aracaju, Igor Queiroz, acerca de seu primeiro encontro com o Som de Calçada:

Eram meados de 2013 e o projeto ainda não tinha a proporção que hoje possui, eram poucas pessoas tocando seus instrumentos, de forma livre, sem cobrar de quem ali permanecia admirando a música e só esse fator já me cativou, naquele momento parei minha bicicleta e por ali fiquei um bom tempo, coisa que dificilmente fazia, pois ali não havia nenhum atrativo por se tratar de um estacionamento no fim da Passarela dos Caranguejos (QUEIROZ, 2017, s.p.).

Outra transformação percebida a partir da realização de tais apropriações era a de que os locais transvestiam-se em áreas muito mais democráticas, que atraíam diferentes perfis sociais do usuário urbano. “Pessoas de várias tribos diferentes se reúnem e estão ali com o mesmo objetivo: curtir a música, encontrar amigos, se divertir” (CARIGÉ, 2017), foi o que relatou o estudante de teatro e morador da cidade de São Paulo, David Yuri Carigé, ao conhecer o referido evento em Aracaju. Também o estudante de arquitetura e urbanismo e morador de Aracaju, Ptrucio Argolo, percebeu tanto no Som quanto no Sarau Debaixo:

É possível notar também que uma grande parte dos frequentadores, de uma parcela marginalizada da cidade, utilizam esses espaços com a frequência dos eventos e que possivelmente não frequentariam outros espaços destinados ao lazer - porque exigem um valor de entrada ou por não se sentirem à vontade como minoria frequentadora (ARGOLO, 2017, s.p.).

Os espectadores reconheciam a própria capacidade de construir coletivamente as intervenções ao mesmo tempo em que atuavam na construção do espaço público. Através dessa reversão visível promovida pelas apropriações artísticas e do discurso dos coletivos, fortalecia-se a cada nova edição uma espécie de empatia dos espectadores pelo espaço, que trouxe um novo significado para esses espaços residuais, como pontuou Heitor Gabriel Morais, estudante de arquitetura e morador de Aracaju, acerca de sua experiência com o Sarau Debaixo:

O viaduto do D.I.A. sempre compôs uma das cenas mais recorrentes na minha cabeça quando penso em Aracaju, quando penso na minha casa, por passar bastante tempo na varanda observando a cidade se mover e o tempo passar. Ele sempre estava lá, transmitindo medo e frieza, lembranças de amigos que já foram assaltados, as vezes que suei por ter que ir até o terminal a pé, o que significa atravessá-lo, e como tudo poderia ser diferente.

Hoje, depois da experiência do Sarau, que mesmo tendo fim, quando volto à minha varanda vejo um viaduto completamente novo, mesmo que a cena seja completamente velha, no bruto. Ainda enxergo as marcas de grafite nas colunas espessas, que me lembram do chão riscado de poesia, de giz, e todos que a pisavam. Eu vejo o espaço que a multidão habitava do lado de lá, eu sinto o cheiro marcante, os olhares, o beijo, a energia. O lado de cá do viaduto continua o mesmo, mas o meu sarau, entre oito colunas, e um elevador que se tornou marquise pros nossos sonhos, ainda vive do lado de lá. Ainda vive na minha memória e ressurgue cada vez que olho pela minha varanda. Os encontros acabaram, mas o Sarau Debaixo possui, sim, vida longa nos corações de quem frequentou ou viu pela janela do ônibus que saía do terminal. [sic] (MORAIS, 2017, s.p.).

Os eventos realizados no espaço público multiplicam-se pela cidade, como o caso do Sarau da Quebrada em um bairro periférico de Aracaju e do Ensaio Aberto no Parque dos Cajueiros. Surgem saraus, inclusive, em outras cidades do estado de Sergipe, como o Sarau Debaixo da Caixa D'água em Lagarto, o Sarau do Coreto em Simão Dias, Sarau do Calçadão em Itabaiana, o Sarau de Fora em Tobias Barreto e o Sarau São Cristóvão na cidade de São Cristóvão. Diante das investidas de privatização hegemônica da cidade, os coletivos, bandas e grupos constroem uma corrente de resistência: organizam-se e recorrem ao caráter transformador da arte, recuperando a dimensão pública da urbe e resgatando os espaços públicos residuais que haviam sido negados ao usufruto da população.

4 Considerações finais

Considerando-se os variados agentes que atuam na configuração da cidade, verifica-se no contexto urbano o descaso para com os espaços públicos e o conseqüente afastamento da população no que concerne à utilização desses espaços. Além disso, o planejamento urbano vem multiplicando espaços que não priorizam o ambiente coletivo, dando preferência à construção de viadutos, *shopping centers* e condomínios fechados, resultando em mais espaços subutilizados. Por outro lado, a ocupação do espaço público através de manifestações artísticas demonstra a insatisfação para com os rumos do desenvolvimento da cidade e implanta na urbe um poder de resistência, reivindicando os interesses da população.

A busca desses ativismos converge para uma vida mais comunitária, cujo direito à cultura e à cidade deve ser democratizado. Da mesma maneira, o caráter do espaço público enquanto lugar de encontro e de conflito deve ser retomado, a começar pelos espaços residuais, cuja existência nas cidades reflete falhas na atuação do urbanismo atual.

Em Aracaju, a abordagem itinerante do Clandestino se propõe a encontrar locais ao longo da cidade e inaugurá-los enquanto possibilidades de ocupação artística. Em cada intervenção feita, a banda contribui para a propagação de sua filosofia do faça-você-mesmo em vários pontos da cidade e elucida potencialidades latentes presentes nos espaços públicos.

A atuação do Sarau Debaixo no baixio do viaduto do D.I.A. destacou-se no contexto da cidade pela resignificação que promoveu nesse local. O Sarau foi o impulso inicial que gerou o florescimento de uma representativa quantidade de intervenções artísticas no baixio, como foi o caso do I Festival Catraca Livre, do Arraiá das Minas, do Baile das Bruxas, da Semana de Visibilidade Trans, do próprio Clandestino e também da Batalha do Octógono. De um local inóspito à sociabilização, o baixio do viaduto tornou-se um espaço capaz de acolher diferentes intervenções.

A própria Batalha do Octógono foi uma iniciativa arquitetada desde o princípio com o intuito de reverberar a ocupação do viaduto do D.I.A., perpetuando o uso desse espaço enquanto ponto de cultura e arte de Aracaju. Apesar de o evento ter atuado em bem menos tempo do que o Sarau, sua ação intensificou o novo sentido dado a um espaço que anteriormente não era apropriado pela população.

A situação do Som de Calçada, por sua vez, trata-se de um caso diferente. No estacionamento e calçada da Orla de Atalaia onde ocorre o evento, não há registros de que outras intervenções artísticas tenham acontecido. No entanto, o Som existe reincidentemente há cinco anos, duração em que impreterivelmente todos os finais de semana os músicos e ouvintes ocupam a região. O espaço está bastante atrelado à essa intervenção musical e em todas as noites de domingo as pessoas começam a aglomerar-se naquele local à espera da festividade, seja para participar do palco aberto, seja como espectador.

Ademais, é preciso pontuar que todas as intervenções abordadas são organizações efêmeras e espontâneas – no momento em que este trabalho é lido, algumas delas podem não mais estar sendo realizadas, ao passo em que muitas outras surgem dia após dia, fruto de pessoas que vivenciaram esses eventos e inspiraram-se neles para reafirmar o seu poder cidadão e atuar de forma direta na cidade.

Desse modo, ao atuarem nos espaços residuais, os coletivos artísticos demonstram a capacidade de transformação que possuem na conjuntura urbana, sendo responsáveis por instaurar novas vivências nesses espaços a partir de experiências decorrentes de intervenções artísticas, mesmo que realizadas de modo temporário. Tal resignificação ocorre a partir da construção de novas

percepções dos habitantes da cidade em relação a esses locais, transformando-os de resquícios em 'lugares' e recuperando o seu papel de espaço público em consonância com a busca de coletividade e vitalidade na urbe.

O vídeo a seguir apresenta imagens da cidade de Aracaju e de momentos do 'Sarau de Baixo'.

Referências

- ALVES, P. Os clandestinos ocupam a cidade. **Revista Rever**, 10 Nov. 2012. Disponível em: <<https://reveronline.com/2012/11/10/440/>>. Acesso em: 16 Set. 2016.
- ARGOLO, P. **Depoimento IV**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <mariane.arq@hotmail.com> em 14 mar. 2017.
- BOMBA, P. **Entrevista V** [fev. 2017]. Entrevistadora: Mariane Cardoso de Santana. Aracaju: [s.l.], 2017. 1 arquivo .mp3 (01h01min).
- FERREIRA, A. M. **Percepções urbanas: artes do espaço**. 2009. Prova Final (Graduação) - Departamento de Arquitetura, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009.
- FRANÇA, S. L. A. **Estado e mercado na produção contemporânea de habitação em Aracaju – SE**. Niterói: UFF, 2016. Tese (Doutorado) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.
- FRANÇA, S. L. A.; REZENDE, V. F. Conflitos Ambientais e Ocupação da Zona de Expansão Urbana de Aracaju: Distanciamento de uma Prática Sustentável. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPAS, 5., 2010, Florianópolis. **Anais...**
- GUATELLI, I. **Arquitetura dos entre-lugares: sobre a importância do trabalho conceitual**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.
- JONNES, A. **Entrevista IV** [jan. 2017]. Entrevistadora: Mariane Cardoso de Santana. Aracaju: [s.l.], 2017. 1 arquivo .mp3 (01h25min).
- LIMONAD, E. Estranhos no paraíso (de Barcelona): Impressões de uma geógrafa e arquiteta brasileira residente em Barcelona. **Revista Bibliográfica de Geografia y Ciencias Sociales**, v. 10, n. 610, 25, 2005. Disponível em: <<http://www.ub.edu/geocrit/b3w-610.htm>>. Acesso em: 10 Nov. 2010.
- MOUFFE, C. Artistic Activism and Agonistic Spaces: Art & Research. **A Journal of Ideas, Contexts and Methods**, Glasgow School of Art, v. 1, n. 2, 2007. Disponível em: <<http://www.artandresearch.org.uk/vin2/mouffe.html>>. Acesso em: 18 Ago. 2014.
- NASCIMENTO, J. C. **Engenharia e história em Sergipe**. 6 Jul. 2010. [online] Disponível em: <<http://jorge-educacahist.blogspot.com.br/2010/07/engenharia-e-historia-em-sergipe-xiii.html>>. Acesso em: 31 Mai. 2017.
- NORBERG-SCHULZ, C. **Intenciones en Arquitectura**. 2ª ed. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1998.
- OSWALT, P.; OVERMEYER, K.; MISSELWITZ, P. Introduction. In: OSWALT, P.; OVERMEYER, K.; MISSELWITZ, P. **Urban catalyst: the power of temporary use**. Berlim: DOM, 2012. p. 7-15.
- PINHEIRO, L. **Entrevista V**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <mariane.arq@hotmail.com> em 23 jan. 2017.
- PRATA, L. A força que vem de baixo. **Revista Amaphiko**, Set. 2015. [online] Disponível em: <<https://amaphiko.reddbull.com/pt-BR/magazine/a-forca-que-vem-debaixo>>. Acesso em: Mar. 2017.
- QUEIROZ, I. **Depoimento I**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <mariane.arq@hotmail.com> em 10 abr. 2017.
- ROGERS, R.; GUMUCHDJIAN, P. **Cidades para um pequeno planeta**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2001.
- RODRIGUES, D. **Entrevista VI**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <mariane.arq@hotmail.com> em 01 fev. 2017.
- SOBARZO, O. **A produção do espaço público: da dominação à apropriação**. **GEOUSP – Espaço e Tempo**, São Paulo, n. 19, p. 93-111, 2006.
- SOJA, E. W. **Postmetrópolis: Estúdios críticos sobre las ciudades y las regiones**. Madri: Traficantes de Sueños, 2008.
- SOLÀ-MORALES, I. Presentes y futuros: La arquitectura en las ciudades. In: CONGRESO DA UNIÃO INTERNACIONAL DE ARQUITETOS, 19., 1996, Barcelona. **Catalogo...** Barcelona: Comitè d'Organització del Congrés UIA, 1996.
- SOLÀ-MORALES, I. Terrain Vague. In: **Territorios**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-35561/terrain-vague-ignasi-de-sola-morales>>. Acesso em: 08 Ago. 2016.
- TAVARES, J. **Entrevista I** [jan. 2017]. Entrevistadora: Mariane Cardoso de Santana. Aracaju: [s.l.], 2017. 1 arquivo .mp3 (16 min).

¹Do original em inglês: "It will consistently be necessary – precisely in the interest of planning – to call existing formalizations into question and subject them to an analysis of those process that take place outside the established rules and structures" (OSWALT; OVERMEYER; MISSELWITZ, 2012, p. 9).

²Do original em espanhol: "Los artistas, los vecinos, los ciudadanos desencantados de la vida nerviosa e imparable de la gran ciudad, se sienten profundamente contrariados. Aquellos terrain vague resultan ser los mejores lugares de su identidad, de su encuentro entre el presente y el pasado, al tiempo que se presentan como el único reducto incontaminado para ejercer la libertad individual o de pequeños grupos" (SOLÀ-MORALES, 1996, p. 22-23)

³Do original em inglês: "I submit that to grasp the political character of those varieties of artistic activism we need to see them as counter-hegemonic interventions whose objective is to occupy the public space in order to disrupt the smooth image that corporate capitalism is trying to spread, bringing to the fore its repressive character" (MOUFFE, 2007, s.p.).

⁴Sarau Debaixo, 2014.

⁵Popularmente conhecido como Viaduto do D.I.A por estar localizado próximo ao terminal de integração urbana do Distrito Industrial de Aracaju.